

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

Arquitectura y Surrealismo:

Barragán y O'Gorman, dos procesos en busca de una tradición.

Reina Isabel Loreda Cansino

Director: Dr. Antonio Armesto Aira

Co-director: Dr. Anuar A. Kasis Ariceaga

Tesis Doctoral BCN / 2013

Departamento de Proyectos Arquitectónicos

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona

Universidad Politécnica de Catalunya

Índice

Parte I: Antecedentes

Introducción

Capítulo 1. Precisiones sobre el Surrealismo

- 1.1. El movimiento Dada
 - 1.1.1 Tristán Tzara y la dictadura del espíritu
 - 1.1.2 El dadaísmo alemán y la nueva objetividad
- 1.2. El Surrealismo
 - 1.2.1 Manifiestos surrealistas
 - 1.2.2 El espíritu, la imaginación, el sueño y lo maravilloso
- 1.3. México y el Surrealismo
 - 1.3.1 El vanguardismo en México
 - 1.3.2 Los surrealistas en México

Diego Rivera y el muralismo mexicano

Parte II: Desarrollo de la tesis

Capítulo 2. El objeto y los métodos surrealistas

- 2.1. El objeto surrealista
 - 2.1.1. El ready-made de Marcel Duchamp
 - 2.1.2. Los objetos encontrados
 - 2.1.3. Los objetos de funcionamiento simbólico
- 2.2. El automatismo y otras técnicas surrealistas
 - 2.2.1 El método paranoico-crítico de Salvador Dalí
 - 2.2.2 Las técnicas del automatismo y el azar
 - 2.2.3 Los juegos surrealistas
- 2.3. De las imágenes surrealistas a los arquetipos

Las Pozas, Xilitla, México

Capítulo 3. Arquitectura y Surrealismo

3.1. El Surrealismo y la Arquitectura Moderna

- 3.1.1 L'esprit Nouveau de Apollinaire
- 3.1.2 Adolf Loos y el concepto de tradición
- 3.1.3 El purismo de Ozenfant y Jeanneret

3.2. El espacio, el método y los arquetipos en la Arquitectura Moderna

- 3.2.1 El espacio y los métodos de la irracionalidad
- 3.2.2 El raumplan de Adolf Loos
- 3.2.3 El espacio infinito de Frederick Kiesler

El Ático Beistegui de Le Corbusier, París

Parte III: Análisis

Capítulo 4. Vidas paralelas: en búsqueda de la tradición

4.1. Luis Barragán y Juan O'Gorman

4.2. Vínculos metafóricos/discursivos

- 4.2.1 Vers une architecture, Jardins enchantés & Les Colombières
- 4.2.2 La memoria del paisaje
- 4.2.3 Influencias

4.3. Mecanismos compositivos: lo moderno en la tradición

- 4.3.1 Automatización. Pasado y presente en una imagen
- 4.3.2 Desmontaje. La objetivización de la forma
- 4.3.3 Spaesamento (Desorientación). Los espacios de la irracionalidad

Agradecimientos

Agradezco al Dr. Antonio Armesto Aira por sus aportaciones teóricas que enriquecieron la experiencia intelectual del proceso de tesis.

Agradezco al Dr. Anuar Kasis Ariceaga por su dedicación, sus observaciones y exigencias metodológicas.

Agradezco al Dr. Enrique X. De Anda Alanís, al Dr. Carlos Sambricio y al Dr. Alberto Pérez-Gómez por sus comentarios a este documento.

Agradezco a la Universidad De La Salle Bajío y a la Universidad Autónoma de Tamaulipas por su apoyo en mi formación como investigadora. Especialmente agradezco a la Dra. Mirna Sánchez Gómez por sus consejos y ánimos.

Agradezco a Roberto Rodríguez, Fran Barquero, Sandrine Boisson, Pilar Giraldo y Pau Vadillo por su apoyo incondicional durante todos estos años.

Agradezco a Ernestina Cortés Albor por su apoyo en los contenidos gráficos de este documento.

Agradezco a Rodolfo Guzmán Mojica las charlas dedicadas a la Modernidad.

Agradezco a P. Ludi por la ayuda en la traducción de diversos documentos.

Agradezco especialmente a Miguel Ángel Bartorila, compañero fiel, paciente y generoso en las largas jornadas de trabajo. Agradezco también su apoyo en el diseño editorial de este documento.

Finalmente dedico este trabajo a mis padres.

Introducción

Bajo la pretensión principal de destacar el carácter compositivo de la Arquitectura se busca explorar, en esta tesis doctoral, la relación entre ésta y la Vanguardia Artística de principios del siglo XX. Teniendo como hilo conductor la dialéctica entre tradición y modernidad, se ahonda en la exploración de la relación entre orden y libertad que constituía, según Guillaume Apollinaire (1880-1918), el *nuevo espíritu* de la poesía y el camino a la síntesis de las artes, a través de la exploración de los artificios de la producción de la misma. Profundizando en los procesos creativos del Surrealismo y del proyecto arquitectónico Moderno, se particulariza en la arquitectura moderna mexicana desarrollada a partir de los años treinta, momento en que México vive su período post-revolucionario, deteniéndonos en el estudio de dos arquitectos que escribieron uno de los capítulos más destacados de la arquitectura mexicana del siglo pasado: Juan O’Gorman (1905-1982) y Luis Barragán (1902-1988).

El movimiento surrealista surge en la tesis como referencia conceptual sobre las técnicas y métodos compositivos. La vanguardia artística, especialmente el dadaísmo y el surrealismo, experimentó con técnicas y métodos a través de los cuales re-consideró la relación de conceptos como el tiempo, el espacio, la historia y la tradición. Nuestra principal tarea fue entonces desmontar los planteamientos dadaístas y surrealistas para poder así desvelar las intenciones y procesos creativos de ambos movimientos, sus técnicas, métodos, así como, la influencia de éstos en el reconocimiento de la relación del tiempo y el espacio. Posteriormente nos hemos propuesto exponer cómo estas técnicas y métodos tuvieron resonancia en algunos arquitectos modernos, quienes a partir de discursos teóricos previos (Schinkel, Semper, etc.), reflexionaron sobre el concepto de tradición y se esforzaron en descubrir las formas objetivas de la misma.

Así, nuestro discurso no apuesta por la existencia de una *arquitectura surrealista* e intenta evitar ver al Surrealismo como un sistema de producción de formas, lo que pretendemos es reconocer que, gracias a la experimentación en los procesos de producción de la Vanguardia, se abrió una puerta alternativa en el proceso creativo general con incidencia en el debate cultural moderno.

El primer capítulo de este trabajo está dedicado al Movimiento Surrealista, y su antecedente Dada, revisaremos su desarrollo histórico, sus principales manifiestos y autores, así como el interés de dadaístas y luego surrealistas por experimentar, a través de la renuncia a todo control racional del proceso creativo, con la imaginación, los sueños, el azar y los estados secundarios, con el firme propósito de crear nuevas formas de expresión artística. Así mismo, dejaremos ver que la escena artística del México post-revolucionario aspiraba también a sumarse al ámbito de la Vanguardia, aunque con la firme decisión de no renunciar a su identidad y que, será justamente esa decisión la que acercará a México con el Surrealismo.

Posteriormente, en el capítulo segundo, nos ocuparemos del Objeto Surrealista y profundizaremos en los métodos y técnicas que el grupo surrealista desarrolló como soportes para la experimentación en el dinamismo de los sueños, los mecanismos de percepción y expresión, la memoria colectiva, la utilización sistemática de material arquetípico y simbólico, así como, en la objetivación de la actividad inconsciente.

Apostando por el automatismo como método de acceso al inconsciente colectivo, donde descansan los arquetipos y símbolos universales

frutos de la tradición, se plantea por primera vez en el documento la hipótesis de la cual surge esta investigación: los arquitectos modernos también buscaron establecer nexos particulares con la historia, negándose a desechar la herencia del pasado, investigaron y experimentaron con lo vernáculo y lo primitivo, sumergiéndose en el depósito de la tradición, el de las formas objetivas, formas que estaban por encima de lenguajes y estilos.

El tercer capítulo dedicado a la relación del Surrealismo y la Arquitectura busca comprobar la hipótesis planteada en el capítulo anterior, estableciendo elementos comunes entre los discursos surrealistas y los de la Modernidad, a través de la exploración de diversos autores cuyos planteamientos se acercan siempre a los límites de la irracionalidad. Así, buscamos desplegar a fondo, y de manera independiente, las estructuras conceptuales que en la Vanguardia y la Arquitectura Moderna prefiguraron, y hoy dan lugar, a la interpretación que tenemos acerca de conceptos como la tradición, el tiempo, lo cotidiano y muy particularmente del espacio.

Con la intención de hacer una re-lectura de la arquitectura mexicana del período post-revolucionario y su anteriormente señalada relación con la Vanguardia, el capítulo cuarto a modo de conclusión, se dedicará al análisis de producción arquitectónica de Juan O’Gorman y Luis Barragán proponiendo un acercamiento a determinadas obras de los arquitectos con el fin de explicar dos trayectorias que podemos formular como paralelas gracias a ciertos elementos comunes que mucho tienen que ver con las fuentes en las cuales fundamentan sus obras. Así, se establecen vinculaciones de carácter metafórico/discursivo, entre ambos autores, que intuimos nos pueden acercar a bocetar el sinuoso camino que a lo largo de sus trayectorias recorren entre la modernidad y la tradición.

Finalmente, se han elegido tres mecanismos compositivos propios de la vanguardia: la automatización, el desmontaje y el *spaesamento* o desorientación, a través de los cuales se constatará la existencia subyacente de ciertos conceptos relacionados con la irracionalidad que contribuyen a alcanzar los principios claves de la Modernidad.

Cada capítulo se organiza como un artículo independiente, incluso en sus notas y referencias bibliográficas.

..



capítulo 1

Precisiones sobre el Surrealismo

1.1 El movimiento Dada

La Primera Guerra Mundial llevó al máximo las crisis de valores en el mundo occidental, se perdió la confianza en la democracia, el capitalismo, la ciencia y la tecnología como proveedores de una vida digna. Durante la guerra, Zúrich llegó a ser el punto de reunión para muchas víctimas, entre la gente que se congregaba en la ciudad suiza había pacifistas, revolucionarios, escritores y artistas. Fue así como, a partir de 1916, en el *Cabaret Voltaire*¹ de Zúrich se producen las primeras manifestaciones del Dadaísmo en torno a las figuras de Hugo Ball, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Hans Arp y Tristán Tzara. A este grupo de expatriados el dadaísmo les proporcionaba el medio para expresar reacciones engendradas por su desilusión del mundo racional a través de numerosos manifiestos, recitales y obras plásticas anárquicas, irracionales, contradictorias y desprovistas de sentido.

Además del grupo conformado en Zúrich se desarrollaron, casi simultáneamente, células dadaístas en otras ciudades europeas y en los Estados Unidos. Nueva York fue un punto clave para otros exiliados de la guerra, como Man Ray, Francis Picabia y Marcel Duchamp, que entre 1915 y 1923 se concentraron allí; en Alemania hubo tres sedes importantes para el movimiento: Berlín de 1917 a 1920, Colonia en 1919 y 1920, y Hannover entre 1923 y 1932, las cuales fueron lideradas por Huelsenbeck y Arp, además de Raul Hausmann, Max Ernst, George Grosz y Kurt Schwitters.

El Dada-alemán tuvo los mismos años de desarrollo que el Dada París y ambos centros son trascendentales para la historia del movimiento: el primero por convertirse en el grupo más politizado y comprometido con la revolución y el segundo por la anecdótica y fatal relación entre sus integrantes, Picabia y Tzara (trasladados allí) y Breton y Aragon, escritores locales, que terminará originando la creación del Surrealismo y el fin del dadaísmo².

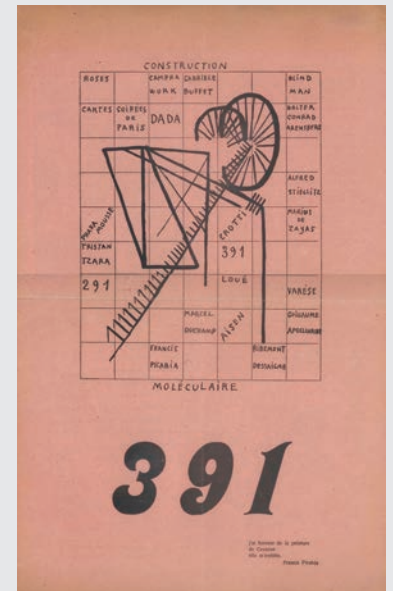
A pesar de que las diversas facciones dadaístas siguieron programas de actividades diferentes, para Hans Arp, existía un objetivo común: "El dadaísmo pretendía destruir el engaño de la razón y descubrir un orden irracional" (Elger, 2009:9), para lograrlo los grupos siguieron sendas diversas, por ejemplo, los dadaístas en Zúrich apostaron por la ironía, la irracionalidad y la provocación literaria, entretanto el



Portada de *Dada*, núm. 3, 1918. International Dada Archive, Biblioteca de la Universidad de Iowa



Portada de *Merz*, núm. 8, 1924. International Dada Archive, Biblioteca de la Universidad de Iowa



Portada de *391*, núm. 8, 1919, diseño de Francis Picabia. International Dada Archive, Biblioteca de la Universidad de Iowa



Portada y contraportada de *Der Dada*, núm. 3, 1920. International Dada Archive, Biblioteca de la Universidad de Iowa



Portada de *Almanach der Freien Zeitung*, 1918. International Dada Archive, Biblioteca de la Universidad de Iowa

grupo de Berlín introdujo elementos políticos a su argumentación para animar al público a pensar y actuar por su cuenta. Fue a través de diversas publicaciones como los dadaístas intentaron alcanzar ese objetivo común, además de hacer notar sus pretensiones particulares.

Uno de los valores más importantes de la propuesta Dada, que se expresaba en sus revistas y panfletos, radica en la descripción de una serie de procedimientos experimentales que en las siguientes décadas serán determinantes para los procesos de creación en las artes plásticas, donde el azar, los objetos cotidianos o tradicionales, los sueños, la memoria y el espíritu se convierten en elementos indispen-sables.

Así, el propio diseño de sus publicaciones hacía eco de esa experimentación (fig.1-1). Algunas de las publicaciones dada son: *391* (ed. por Picabia entre 1917 y 1924, en Barcelona, New York, Zúrich y Paris), *Almanach der Freien Zeitung* (ed. por Ball, en Berna, en 1918), *Aventure* (ed. por Crevel, en Paris, entre 1921-1922), *Cannibale* (también editada por Picabia en Paris, en 1920), *Dada* (ed. por Tzara en Zúrich y Paris, entre 1917 y 1921), *Der Dada* (ed. por Hausmann, Heartfield y Grosz, en Berlín, entre 1919-1920), *Die freie Strasse* (otra vez editada por Hausmann, en compañía de Baader, en Berlín, entre 1915 y 1918), *Merz* (ed. por Schwitters, en Hannover, entre 1923 y 1932, así como *Proverbe* (editada por Eluard, en Paris, entre 1920 y 1921).

Y es que, al declarar la guerra contra las reglas literarias y artísticas los dadaístas debieron concentrarse en la creación de nuevas formas de expresión artística y en las técnicas y procedimientos para alcanzarlas. En lo referente a la literatura, Hugo Ball reinventó los poemas fónicos que llegaron a ser una importante forma de expresión dada. El poema fónico rompe la correlación de signo y significado, quedando las palabras reducidas a sílabas fónicas y sin sentido, para así devolver a las palabras su inocencia original y renunciar al lenguaje ya corrompido. *Karawane* (1917), es uno de sus poemas fónicos (publicado en *Dada Almanach*) en donde además se juega con la composición de la tipografía (fig.1-2)

Otra técnica literaria muy utilizada por los dadaístas (especialmente en Zúrich) era el poema creado al azar. Tristán Tzara propone en *Dada manifiesto sur l'amour faible et l'amour amer* (*Dada, manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo*):

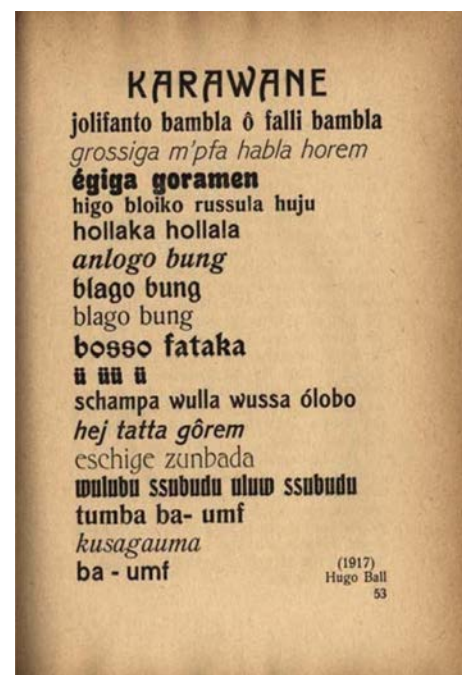


Fig. 1-1. Publicaciones Dada.

Fig. 1-2. Hugo Ball, *Karawane*, poema fónico, 1917, en *Dada Almanach*. Fuente: International Dada Archive, Biblioteca de la Universidad de Iowa



Para hacer un poema dadaísta, coja un periódico. Coja unas tijeras. Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema. Recorte el artículo. Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa. Agítela suavemente. Ahora saque cada recorte uno tras otro. Copie concienzudamente en el orden en que hayan salido de la bolsa. El poema se parecerá a usted. (Tzara, 1920:50)

De igual forma, trabajaron en la teorización, profundización y desarrollo de técnicas plásticas, por ejemplo, en la transformación del principio *collage* en el montaje, que posteriormente daría lugar a los recursos artísticos híbridos que permitirán el contacto de todas las artes. Así el Dada-alemán, a través de Huelsenbeck, comienza a contar entre sus métodos de expresión: el uso del collage y el fotomontaje, desconocido en Zúrich pero con antecedentes en el cubismo, constructivismo ruso y el futurismo italiano, técnica que incorpora fragmentos fotográficos de la realidad al collage, agregando un componente de realismo y provocación. Arp llevaría a otro nivel la técnica del collage al delegar al azar el orden de la composición en su obra, de 1916-1917, *Rectángulos dispuestos según las leyes del azar* (fig.1-3).

La influencia de las técnicas dadaístas llegó a superar el ámbito del arte, así el fotomontaje comenzó a utilizarse por arquitectos, especialmente en las representaciones para concursos. Mies van der Rohe, se interesó en la técnica del fotomontaje desde 1910, sin embargo, gracias al trabajo de John Heartfield, Hannah Höch y Raoul Hausmann expuesto en la Primer Feria Internacional Dada, llevada a cabo en Berlín en 1920 (fig. 1-4), van der Rohe evoluciona sus esquemas de representación pasando del fotomontaje realista al fotomontaje conceptual (Majó, 2006). Tal es el caso del fotomontaje del proyecto del concurso de la Friedrichstrasse (fig. 1-5) publicado, en 1922, en la revista *Frühlicht* de Bruno Taut.

Por otro lado, en Nueva York, el concepto de anti-arte era representado por Francis Picabia a través de máquinas absurdas que se burlaban de la técnica y el progreso (fig.1-6), Man Ray empleaba en sus composiciones imágenes y objetos cotidianos que combinados con otros materiales se transformaban a los ojos del espectador. Ahora bien, los *ready-mades* de Marcel Duchamp (fig.1-7) iban más allá de la negación del concepto de arte, buscando la redefinición de lo que puede ser una obra de arte a través de la elevación de los objetos cotidianos a la categoría de objeto de arte. (González García, Calvo Serraller, & Fiz Marchán, 2009)

Fig. 1-3. Hans Arp, *Rectangles arrangés selon les lois du hasard* (Rectángulos dispuestos según las leyes del azar), 1916-1917, papel cortado y pegado, 49x25 cms. Fuente: The Museum of Modern Art, NY.



Finalmente, el proceso de *escritura automática*, descubierto por André Breton en París (1919), buscaba la renuncia a todo control racional del proceso creativo, a través del automatismo y el azar, nutriéndose de las fuentes del subconsciente. El ejercicio del automatismo por parte de Breton, suplió los textos y poemas cargados de agresividad y provocación, por una literatura que se abandonaba al dictado mental sin control. Cuando el dadaísmo fue perdiendo vigencia en París³ muchos artistas encontraron en el método un refugio para la experimentación.

Ahora bien, el conjunto del pensamiento dada estuvo soportado por diversos protagonistas, sin duda, uno de los más importantes es Tristán Tzara a quien nos referiremos a continuación con el fin de esclarecer conceptos claves que sustentaron las aportaciones dadaístas a las que antes nos hemos referido.

1.1.1. Tristán Tzara y la dictadura del espíritu

El dadaísmo se basaba en el absurdo, tal y como su propio nombre. Tristán Tzara fue quien eligió al azar el término Dada y deja muy claro en el *Manifiesto Dada 1918* (*Manifiesto dada 1918*), que:

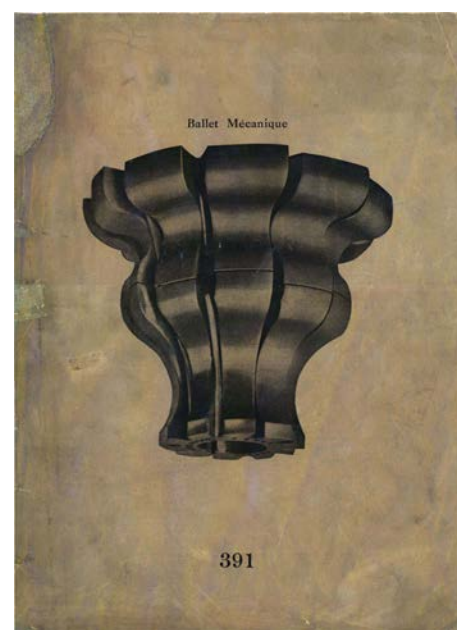


Fig. 1-4. Primera Feria Internacional Dada Berlín, 1920. De izquierda a derecha: Hanna Hoch, Otto Schmalhausen, Raoul Hausmann, John Heartfield con su hijo, Otto Burchard, Lena Heartfield, Wieland Herzfelde, Rudolf Schlichter, Mies van der Rohe, desconocido, Johannes Baader. George Grosz en la fotografía del muro. Fuente: International Dada Archive, Biblioteca de la Universidad de Iowa

Fig. 1-5. Mies van der Rohe, Torre de oficinas, Friedrichstrasse, 1922. Fuente: en línea, www.urbandia.org

Fig.1-6. Francis Picabia, *Ballet Mécanique*, 1917, en portada de 391, no. 5, NY. Fuente: International Dada Archive, Biblioteca de la Universidad de Iowa

THE BLIND MAN

The Richard Mutt Case

They say any artist paying six dollars may exhibit.

Mr. Richard Mutt sent in a fountain. Without discussion this article disappeared and never was exhibited.

What were the grounds for refusing Mr. Mutt's fountain:—

1. Some contended it was immoral, vulgar.
2. Others, it was plagiarism, a plain piece of plumbing.

Now Mr. Mutt's fountain is not immoral, that is absurd, no more than a bath tub is immoral. It is a fixture that you see every day in plumbers' show windows.

Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view—created a new thought for that object.

As for plumbing, that is absurd. The only works of art America has given are her plumbing and her bridges.

"Buddha of the Bathroom"

I suppose monkeys hated to lose their tail. Necessary, useful and an ornament, monkey imagination could not stretch to a tailless existence (and frankly, do you see the biological beauty of our loss of them?), yet now that we are used to it, we get on pretty well without them. But evolution is not pleasing to the monkey race; "there is a death in every change" and we monkeys do not love death as we should. We are like those philosophers whom Dante placed in his Inferno with their heads set the wrong way on their shoulders. We walk forward looking backward, each with more of his predecessors' personality than his own. Our eyes are not ours.

The idea that our ancestors have joined together let no man put asunder! In *La Dissociation des Idees*, Remy de Gourmont, quietly analytic, shows how sacred is the marriage of ideas. At least one charm-

ing thing about our human institution is that although a man marry he can never be *only* a husband. Besides being a money-making device and the *one* man that *one* woman can sleep with in legal purity without sin he may even be as well some other woman's very personification of her abstract idea. Sin, while to his employees he is nothing but their "Boss," to his children only their "Father," and to himself certainly something more complex.

But with objects and ideas it is different. Recently we have had a chance to observe their meticulous monogomy.

When the jurors of *The Society of Independent Artists* fairly rushed to remove the bit of sculpture called the *Fountain* sent in by Richard Mutt, because the object was irrevocably associated in their atavistic minds with a certain natural function of a secretive sort. Yet to any "innocent" eye

6

THE BLIND MAN

how pleasant is its chaste simplicity of line and color! Someone said, "Like a lovely Buddha"; someone said, "Like the legs of the ladies by Cezanne"; but have they not, those ladies, in their long, round nudity always recalled to your mind the calm curves of decadent plumbers' porcelains?

At least as a touchstone of Art how valuable it might have been! If it be true, as Gertrude Stein says, that pictures that are right stay right, consider, please, on one side of a work of art with excellent references from the Past, the *Fountain*, and on the other almost anyone of the majority of pictures now blushing along the miles of wall in the Grand Central Palace of ART. Do you see what I mean?

Like Mr. Mutt, many of us had quite an exorbitant notion of the independence of the Independents. It was a sad surprise to learn of a Board of Censors sitting upon the ambiguous question, What is ART?

To those who say that Mr. Mutt's exhibit may be Art, but is it the art of Mr. Mutt since a plumber made it? I reply simply that the *Fountain* was not made by a plumber but by the force of an imagination; and of imagination it has been said, "All men are shocked by it and some overturned by it." There are those of my intimate acquaintance who pretending to admit the imaginative vigor of Mr. Mutt and his porcelain, slyly quoted to me a story told by Montaigne in his *Force of the Imagination* of a man, whose Latin name I can by no means remember, who so studied the very "essence and motion of folly" as to unsettle his initial judgment forevermore; so that through overmuch wisdom he became a fool. It is a pretty story, but in defense of Mr. Mutt I must in justice point out that our merry Montaigne

is a garrulous and glib old man, neither safe nor scientific, who on the same subject seriously cites by way of illustration, how by the strength simply of her imagination, a white woman gave birth to a "black-amoor"! So you see how he is good for nothing but quotation, M. Montaigne.

Then again, there are those who anxiously ask, "Is he serious or is he joking?" Perhaps he is both! Is it not possible? In this connection I think it would be well to remember that the sense of the ridiculous as well as "the sense of the tragic increases and declines with sensuousness." It puts it rather up to you. And there is among us to-day a spirit of "blague" arising out of the artist's bitter vision of an over-institutionalized world of stagnant statistics and antique axioms. With a frank creed of immutability the Chinese worshipped their ancestors and dignity took the place of understanding; but we who worship Progress, Speed and Efficiency are like a little dog chasing after his own wagging tail that has dazzled him. Our ancestor-worship is without grace and it is because of our concealed hypocrisy that our artists are sometimes sad, and if there is a shade of bitter mockery in some of them it is only there because they know that the joyful spirit of their work is to this age a hidden treasure.

But pardon my praise for, sayeth Nietzsche, "In praise there is more obtrusiveness than in blame"; and so as not to seem officiously sincere or subtly serious, I shall write in above, with a perverse pen, a neutral title that will please none; and as did Remy de Gourmont, that gentle cynic and monkey without a tail, I, too, conclude with the most profound word in language and one which cannot be argued—a pacific Perhaps!

LOUISE NORTON.

FOR RICHARD MUTT

One must say every thing,—
then no one will know.
To know nothing is to say
a great deal.
So many say that they say
nothing—but these never really send.
For there is no stopping.
Most stop or get a style.

When they stop they make
a convention.
That is their end.
For the going every thing
has an idea.
The going run right along.
The going just keep going.

C. DEMUTH.

Fountain by R. Mutt

Photograph by Alfred Stieglitz



THE EXHIBIT REFUSED BY THE INDEPENDENTS

DADA NO SIGNIFICA NADA.⁴

Dicho manifiesto sirve como continente de la crítica virulenta de Tzara a la sociedad y cultura europeas, así como a toda forma del arte que sea cómplice con el sistema social burgués (cualquier forma de *arte por el arte*). Establece como principal pretensión del movimiento hacer irrisorio cualquier objeto, acción o comportamiento artístico, y como fin último: destruir el arte. “Para Tzara, la literatura y el arte debían adoptar una actitud de burla hacia cualquier criterio estético hasta entonces concebido” (De Torre, 1955:12), para alcanzar un arte autónomo de la estética academicista y de las exigencias sociales, tal y como se declara en el mismo documento:

Así nació DADA de una necesidad de independencia, de desconfianza para la comunidad. Aquellos que nos pertenecen conservan su libertad. No reconocemos ninguna teoría. Estamos hartos de las academias cubistas y futuristas: laboratorios de ideas formales. ¿Es que se hace arte para ganar dinero y acariciar a los gentiles burgueses? (Tzara, 1918a:14)

Teniendo como estrategia la provocación, se buscaba poner en evidencia las trampas de los códigos éticos y estéticos a través de la recontextualización de objetos de uso cotidiano o de arte popular. El hecho de colocar estos objetos en el mismo plano que los objetos artísticos convertía en irrisoria la puesta en escena del arte: “(...) silbad, gritad, rompedme la cara y ¿después? Os diré, además, que sois tontos. En tres meses venderemos yo y mis amigos nuestros cuadros por algunos francos (...)”. (Picabia, 1920)

Ahora bien, una noción fundamental para comprender el pensamiento Dada, es la *dictadura del espíritu*⁵. En *Dada manifeste sur l’amour faible et l’amour amer* (*Dada, manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo*), de 1920, Tzara afirma: “*dada est la dictature de l’esprit*,” (p.53), la expresión puede resultar desconcertante porque parece contraria a la libertad que Dada manifiesta, al igual que la lucha en contra de cualquier dominación, de cualquier imposición. Sin embargo, si profundizamos en la lectura de los textos se entenderá que esta singular dictadura, para Tzara, es exactamente lo mismo que la liberación del espíritu por el espíritu y que esta liberación es también del arte, de los artistas, y de los espectadores, todo conjuntamente. La dictadura del espíritu es la manifestación inmediata del espíritu, independientemente de todo condicionamiento externo.

Fig. 1-7. Marcel Duchamp, *The Richard Mutt case*, 1917, interior de *Blind Man*, no. 2, NY. Fuente: International Dada Archive, Biblioteca de la Universidad de Iowa

La inmediatez uno de los conceptos claves que permiten entender la dictadura del espíritu, es la idea de destrucción de lo ya hecho (en arte y religión), que implica la posibilidad de abrirse a una vida nueva. La tarea destructiva de la crítica dada no tiene otro objetivo que recobrar el contacto directo e inmediato del individuo con el espíritu y la vida.

Tristán Tzara y Hans Arp en el texto: *Un art nouveau. Deux solutions sur le principe de l'immédiat, postulées par H. Arp et formulées par Tristan Tzara* (*Un arte nuevo. Dos soluciones sobre el principio de la inmediatez, postuladas por H. Arp y formuladas por Tristan Tzara*), afirman que el arte debería impulsar al espectador hacia el contacto directo e inmediato con la materia y la vida —contacto que producirá, según ellos, una verdadera emoción, emoción a la que aspira toda obra de arte. Critican el tradicional sentido de imitación del arte y celebran al arte abstracto, justamente porque posibilita que el artista vacíe su propia sensibilidad en el objeto artístico, alcanzando la expresión inmediata de experiencias. Así mismo, objetan las convenciones elementales que limitan las obras de arte, como son los marcos o los pedestales, para evitar la representación de la realidad y convertir una obra en una realidad completa y vital en sí misma. Afirmando que: “la realidad objetiva puede ser arte, como emoción, porque es de todas las demás formas la más inmediata”. (Tzara, 1917:558)

Para Tzara el nuevo artista entra en relación inmediata con la materia y crea directamente sobre ella, estableciendo que el objetivo del arte es el contacto inmediato con la realidad. Además del concepto de inmediatez, la idea de la dictadura del espíritu se expresa a través de: la espontaneidad y la intensidad.

La espontaneidad es uno de los conceptos que más estrechamente han quedado ligados a Dada. Para los dadaístas la espontaneidad es justamente la que permite “la comunión íntima del alma con las cosas” (Tzara, Valéry, & Jacob, 1921:27), al igual que facilita el encuentro con nosotros mismos. La espontaneidad deja de lado las ideas especulativas, para dejar surgir aquello que nos representa, según expresó Tzara en su *Conference sur Dada* (*Conferencia sobre Dada*) de 1922. El dadaísmo plantea que el artista debe crear por encima de los reglamentos intelectuales o morales, lo que queda claro cuando Tzara elogia el trabajo de Arp quien:

(...) da a sus estados de ánimo momentáneos, sin ningún tipo de preocupación estética de las leyes, una especie de

transposición y de inmediatez a los movimientos naturales de las manos (...) que nos enseña que la belleza es sólo la búsqueda, sin esfuerzo, de la vitalidad. (Tzara, 1924:611)

Cuando el artista se libera de los convencionalismos es capaz de “crear un mundo...una obra simple y definida, sin argumento” (Tzara, 1922:562). Sin ataduras, el arte se vuelve espontáneo, en relación inmediata con la realidad y definido por la individualidad. La espontaneidad permite expresar el espíritu del artista, así como la realidad y naturaleza del mundo que habita.

Dada defendía que el arte debe ser inmanente al mundo, la expresión inmediata de la realidad, los acontecimientos y los espíritus que lo componen, por lo que sus modos de expresión deben mostrar la intensidad de lo espontáneo y relativo de los estados del espíritu y de la realidad. Sin duda, la intensidad es un concepto clave del pensamiento dadá, tal y como se establece en el *Manifiesto del señor Antipirina*: “Dada es nuestra intensidad” (Tzara, 1918b:7)

Cuando Tzara expresa su admiración al trabajo de Arp habla del valor de la transposición e inmediatez, en el párrafo siguiente aclara que lo que se expresa a través de la transposición es la personalidad del artista: “Belleza y Verdad no existen en el arte, lo que me interesa es la intensidad de la personalidad y su transposición, del hombre y su vitalidad, directa, clara, en la obra (...)”. (Tzara, 1922:422)

Así, cuando la intensidad del artista “estalla a cualquier precio, incluso bajo formas imperfectas” (Tzara, 1924:608), se están expresando sensaciones y emociones, por lo que las formas planteadas en términos de lo bello o verdadero pierden valor. Para Tzara, la belleza y la verdad, son vitales, no formales. Es decir, lo bello y lo verdadero están en la máxima intensidad vital, cuando el arte se cruza con la vida, sólo en ese momento surge una verdadera unión entre hombres libres. Así mismo, el contacto inmediato del artista con la realidad permite que la intensidad, que se expresa en la obra, esté cargada de la fuerza del artista, así como de la fuerza del mundo que lo rodea, involucrando a otros individuos.

Los dadaístas al pretender materializar la dictadura del espíritu, a través de la inmediatez, la espontaneidad y la intensidad, mostraron un gran interés en el arte primitivo⁶, donde encontraron la expresión, al mismo tiempo, de la fuerza material y espiritual, por lo que proponen aprender de las culturas primitivas, especialmente las africanas y

oceánicas, que en sus manifestaciones artísticas son capaces de unir con naturalidad lo social y lo religioso. “Dada hace volver todo a una simplicidad inicial” (Tzara, 1922b:421), lo esencial es aprender del arte primitivo los caminos que lo llevan a ser expresión intensa y vital de la personalidad del individuo y de su realidad inmediata.

Las aportaciones de Tzara tienen influencia en casi todas las facciones dadaístas, nos referiremos en específico al grupo alemán que, en condiciones político-sociales específicas, plantearon la búsqueda del hombre nuevo dando un sentido particular a los planteamientos antes expuestos.

1.1.2 El dadaísmo alemán y la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad)

La Revolución de Noviembre de 1918 comenzó con un motín de marineros de la flota de guerra alemana en el puerto de Kiel. Estos se negaban a maniobrar para sacar la flota al Mar del Norte para librar una última batalla contra la flota inglesa. Debido a la gran tensión político-social que reinaba en Alemania hacia finales de la guerra, esta rebelión provocó grandes revueltas callejeras que se propagaron en pocos días por toda Alemania (Hannover, Colonia, Múnich, etc.), lo que provocó la abdicación del Emperador Guillermo II. Esta revolución alemana, llevada a cabo desde noviembre de 1918 hasta mayo de 1919 al final de la Primera Guerra Mundial, culminó con el establecimiento de la Constitución y la República de Weimar en agosto de 1919. Es bajo estos hechos que se desarrolla el radicalismo alemán.

Según González García et al. (2009) la radicalización expresionista, particularmente en su vertiente literaria, iba en aumento a medida que avanzaba la guerra mundial y tendrá algunas de sus manifestaciones en el expresionismo radical, en el dadaísmo berlinés y en el utopismo arquitectónico visionario⁷. El Dada-Berlín comenzó en 1917 cuando Richard Huelsenbeck volvió de Zúrich a Alemania y fundó con George Grosz y Raoul Hausmann el Club Dada en Berlín, teniendo planteamientos similares a los desarrollados en Suiza hasta finales de 1918. Su principal modo de expresión eran las publicaciones periódicas⁸ entre las que destacan: *Der Dada* y *Die Freie Strabe*.

Contagiados del clima revolucionario que comienza a vivirse en Alemania, se desprenden del movimiento de Zúrich a través del



antiexpresionismo y la definición política del grupo, lo cual se hizo notar en la Primera Feria Internacional Dada (1920), en Berlín, donde las principales obras y el montaje general de la exposición hacen referencia a temas políticos y sociales (fig. 1-8). Por otro lado, en sus manifiestos aceptaban la espontaneidad y la irracionalidad creativa y su definición de Dada, en el *Manifiesto dadaísta de Berlín* (1918), coincide ampliamente con Dada-Zúrich:

La palabra dada simboliza la relación más primitiva con la realidad circundante, con el dadaísmo se abre paso con pleno derecho un nueva realidad. La vida se manifiesta como un barullo simultáneo de ruidos, colores y ritmos espirituales (...). (Huelsenbeck, 1920:72)

Buscando que el artista fuera un reflejo de su tiempo, propugnaban un arte de la época que estuviera por encima de cualquier lenguaje, un arte "que en sus contenidos de conciencia presente los mil problemas de su tiempo" (Huelsenbeck, 1920:25). En la obra *Alemania, un cuento de hadas* (fig. 1-9), de George Grosz, el autor hace manifiesta esa nueva realidad a través de la complejidad de planos inclinados, ángulos agudos y figuras representativas del poder social, político y religioso. Este cuadro fue expuesto en la Feria Internacional Dada, entre otros, junto a *Mutilados de guerra* de Otto Dix, *Tatlin en casa* de Raoul Hausmann y el *Arcángel prusiano* de Rudolf Schlichter (un maniquí, colgado del techo, uniformado y con cabeza de cerdo)

Fig. 1-8. Primera Feria Internacional Dada Berlín, 1920, fotografía publicada en Dada Almanach. Sentados de izquierda a derecha: Hanna Hoch, Otto Schmalhausen; de pie: Raoul Hausmann, Otto Burchard, Johannes Baader, Wieland y Margaret Herzfelde, George Grosz, John Heartfield. Fuente: International Dada Archive, Biblioteca de la Universidad de Iowa

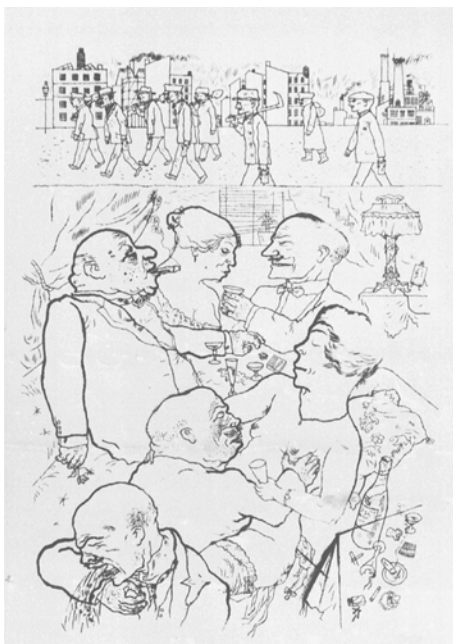


(fig.1-8), con la intención de despertar la conciencia crítica de los espectadores.

En la misma exposición había carteles que se manifestaban en contra del expresionismo y su postura individualista, con el fin de marcar distancia entre el lenguaje académico y la aspiración crítica de los artistas. En el artículo de la revista *Merz* de Enero de 1923, resultan elocuentes respecto al tema:

Dada es el reconocimiento de la ausencia de estilo. Dada es el estilo de nuestro tiempo, que no tiene estilo alguno. Ahora bien, nosotros portadores del movimiento dadaísta, intentamos mantener un espejo en el tiempo, que el tiempo vea las tensiones. (González García, et al., 2009:223)

Los dadaístas berlineses nunca pretendieron conformar una tendencia artística, su interés político-social los alejó del escándalo y la provocación, para acercarlos al compromiso por encontrar el camino para la llegada del nuevo hombre, meta que fue evolucionando hasta la disolución del grupo en 1920, cuando Huelsenbeck escribió varios textos donde hacía la valoración final del movimiento. Por lo que, ante el declive del dadaísmo (a la par del expresionismo) comenzó a reformularse la idea de arte.



Ahora bien, desde su fundación, en 1919, la República de Weimar no lograba estabilizarse y vivía un permanente estado de desilusión y desorganización social, fue a partir de 1924, y hasta 1929, que se estabiliza la economía y surge la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad). La expresión *die neue Sachlichkeit* o Nueva Objetividad, fue empleada por primera vez por Gustav F. Hartlaub en 1923 en el planteamiento de una exposición que permitiría mostrar la obra de una serie de pintores alemanes dedicados al arte figurativo.

La exposición se llevó a cabo en 1925 y se llamó *Neue Sachlichkeit: pintura alemana desde el Expresionismo*, donde se presentaron pintores expresionistas y dadaístas. Y es que, la Nueva Objetividad agrupó a diversas manifestaciones realistas de Alemania, polarizadas en dos líneas principales: el Realismo Mágico⁹ que se interesaba en la temporalidad de los objetos válidos con el fin de reconstruir o recrear intuitivamente lo intrínseco o aquello que subyace en la realidad, y la Nueva Objetividad, que buscaba alejarse de la emotividad expresionista y de la especulación abstracta, concentrándose en el objeto y en la capacidad de la pintura para desentrañar la realidad

Fig. 1-9. George Grosz, *Deutschland, ein Wintermärchen* (Alemania, un cuento de hadas), 1917-1919, dimensiones desconocidas. Fuente: Collection Mémoires et thèses électroniques, Université Laval

Fig. 1-10. George Grosz, *Früh um 5 Uhr!* (A las cinco de la mañana), 1921, tinta sobre papel, 50x38 cm. De la carpeta "El rostro de la clase dominante". Fuente: Archivo de la Akademie der Künste, Berlín

y necesidades sociales de su tiempo.

Este último planteamiento coincide con los intereses del grupo Dada-Berlín, que para entonces ya estaba desintegrado, por lo que, los dadaístas George Grosz, Raoul Hausmann y Hanna Höch establecieron una nueva alianza que mantenía vigentes los planteamientos dadaístas, escribiendo *Oposición al Grupo* manifestando sus desavenencias con el Grupo de Noviembre y sumándose a la Nueva Objetividad. En la *Carta Abierta al grupo de Noviembre (1921)* dejan claras sus intenciones:

...nuestro fin es superar las mezquinerías estéticas de la forma por una nueva objetividad nacida del disgusto hacia la sociedad burguesa de la explotación, o por las investigaciones preparatorias de sobre la óptica (investigaciones visuales: fotomontaje, opto-fonética) informal, que, a partir del rechazo de esta estética y de esta sociedad, busca igualmente superar el individualismo en nombre de un nuevo tipo de hombre (...). Es la hora de las decisiones: hacerse la expresión del deseo de las masas, hacer un trabajo productivo para una nueva sociedad futura, esto exige la firmeza inexorable y el rechazo radical de todas las componendas del compromiso. (González García, et al., 2009:129)

La Nueva objetividad quedaba así ligada al discurso social. Las obras hacían eco de la guerra, las grandes ciudades, el proletariado, la prostitución, la pobreza, la marginación, etc. Utilizando técnicas vanguardistas como el *collage* se retrataban especialmente pasajes urbanos que dejaban asomar las miserias humanas (fig. 1-10). Así mismo y partiendo de la idea dadaísta de que el arte y el artista debían ser una representación de su tiempo, los Opositores del Grupo de Noviembre pretendían purificar la relación del arte con la burguesía, las reglas estéticas y nostalgia por tiempos pasados:

Sabemos que debemos ser la expresión de las fuerzas creativas, el instrumento de las necesidades de nuestro tiempo y de las masas (...) nosotros tomamos en serio lo que hemos reconocido como nuestra tarea: colaborar en la construcción de una nueva comunidad humana (...) (González García, et al., 2009:129)

Resultaba importante conducir al espectador hacia una lectura crítica



de esos pasajes de la realidad que se asomaban en las pinturas, se pretendía un realismo dinámico que diera paso a la reconstrucción de la realidad. También se hacía una crítica al artista que se colocaba por encima del hombre común y que pretendía contenidos profundos a los que apenas unos cuantos podían acceder, enfatizando que al retratar la belleza se alejaban muchas veces de la realidad, por lo que proponen acercarse a ella y entenderla:

La obligación del artista revolucionario es dedicarse a la propaganda redoblada para purificar la imagen del mundo (...) para agudizar la mirada de los hombres en su relación real con el medio ambiente (...) ¿Qué debéis hacer, qué contenido debéis dar a vuestros lienzos? Id a un *mitin* proletariado y ved, oíd cómo la gente, hombres como vosotros, discuten sobre una mejora minúscula de su vida. ¡Comprended que esta masa es la que trabaja en la organización del mundo! ¡No vosotros! (González García, et al., 2009:133)

Así, en la exposición organizada por Hartlaub se presentó la obra de Grosz, *Procesión fúnebre: dedicado a Oskar Panizza* (fig.1-11), con muchas semejanzas compositivas, y de discurso, con *Alemania, un cuento de hadas* presentada en la Feria Internacional Dada, hecho que marca la transición entre el dadaísmo berlinés y la Nueva Objetividad. Para Hartlaub el contenido de la exposición, *Neue Sachlichkeit: pintura alemana desde el Expresionismo*, se podía definir de la siguiente forma:

Lo que mostramos es que el arte sigue ahí (...) que está vivo, a pesar de una situación cultural que parece hostil a la esencia del arte como otras épocas rara vez lo han sido. Así artistas desilusionados, serenados, a menudo resignados hasta el punto del cinismo que estaban a punto de entregarse después de un momento de esperanza infinita, casi apocalíptica –que los artistas en medio de la catástrofe han comenzado a reflexionar sobre lo que es más inmediato, cierto y duradero: la verdad y el oficio. (Recogido en Foster, Krauss, & Bois, 2006:203)

Esta cita resulta altamente reveladora pues deja ver dos de los principios constantes en el arte y arquitectura durante las siguientes décadas: la verdad y el oficio. Además de hacer notar la idea de artistas y arquitectos como visionarios capaces de ofrecer modelos a la sociedad futura como revolucionarios de espíritu, en este caso,

Fig. 1-11. George Grosz, *Leichenbegängnis: Widmung an Oskar Panizza* (*Procesión fúnebre: dedicado a Oskar Panizza*), 1917-1918, óleo sobre tela, 140x110 cm. Fuente: Collection Mémoires et thèses électroniques, Université Laval

del espíritu *sachlich*. En respuesta a la responsabilidad social que había asumido el arquitecto visionario se abandonó el carácter singular de los edificios, sistematizando las necesidades generales y creando tipos para satisfacerlas, con reglas muy claras en los aspectos estéticos y simbólicos como es el uso de cubiertas planas, superficies de color y ninguna ornamentación (Colquhoun, 2005).

Así, la *Neue Sachlichkeit* (Nueva objetividad) en arquitectura, como ocurre en la pintura, describe la obra alemana de los años de transición. El movimiento apostaba por la honradez, la sencillez y la integridad en el lenguaje y en los sistemas constructivos. Manifestándose en contra de los excesos de los expresionistas, renunciaron a la explotación formal y a las significaciones o simbolismos, con el fin de apegarse a la realidad y cotidianidad que vivía el país. Tal y como pasaba en la pintura, se esperaba que la arquitectura fuera reflejo de las condiciones sociales y económicas de la época.

La obra arquitectónica de Adolf Behne, Bruno Taut, Erich Mendelsohn y Hannes Meyer, es representativa de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva objetividad), que tuvo réplicas en Holanda hasta 1933, para entonces el Dadaísmo era considerado uno más de los movimientos de vanguardia y el Surrealismo tomaba su lugar en la historia del arte.



1.2 Surrealismo

En la parte final de la guerra, en París ya se respiraba cierta agitación intelectual que se alimentaba del desprecio por la sociedad burguesa y materialista, a la que se responsabilizaba de la propia guerra y de la fe ciega en los avances técnicos y científicos, que la habían llevado a un alto grado de superficialidad. Coincidiendo con las críticas hechas por los dadaístas, algunos escritores apostaron por la renovación. Para 1917, Tristan Tzara había establecido una relación epistolar con Francis Picabia, Paul Éluard, André Breton, Louis Aragon y Philippe Soupault relación que se consolidaba en 1919, en Zúrich, con un encuentro personal entre Tzara y Picabia¹⁰. También en 1919 apareció el primer número de la Revista *Littérature*, dirigida por Breton, Soupault y Aragon¹¹, que se convirtió en poco tiempo en el órgano de expresión del espíritu dadá en París (fig. 1-12).

En enero de 1920, Tristán Tzara se traslada a París (Dada-Zúrich estaba agotado) donde se integra plenamente con el grupo de *Littérature*. La asociación de Tzara, que no era un desconocido¹², con los rebeldes escritores locales puso en marcha un mecanismo que en poco tiempo tuvo un gran impacto: la célula Dadá-París (fig. 1-13). De *Littérature*, cuyo formato era mucho más conservador que las revistas y panfletos dadaístas, se publicaron 33 números, en dos series (desde Marzo de 1919 hasta Junio de 1924), en donde hubo participaciones de Tzara y Picabia (fig. 1-14).

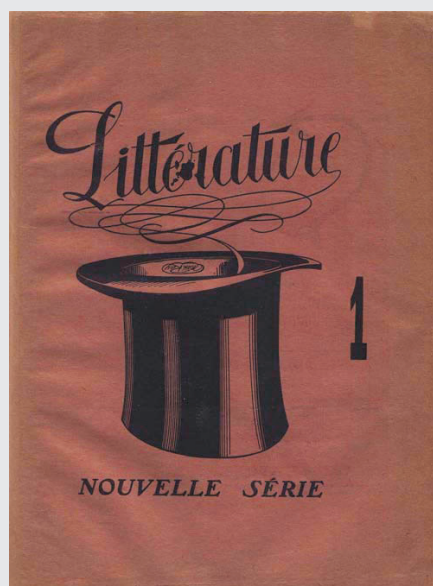
La actividad de Tzara en la capital francesa fue fructífera: publicó varios libros de poemas y su única novela, además presentó tres obras teatrales y su manifiesto *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* (*Dada, manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo*), en diversas manifestaciones dadaístas. Así mismo, sus contactos le llevaron a realizar varias conferencias sobre Dada, en París y Alemania. La más trascendente fue su participación en el Congreso Internacional Constructivista de Weimar (1922), convocado por Theo van Doesburg¹³ y al que asiste junto con Arp.

Otra asociación interesante de Tzara, en este período, es con Adolf Loos, quien llega a París en 1923 gracias a la fama de sus polémicos textos: *Ornament und Verbrechen* (*Ornamento y Delito*) y *Architektur* (*Arquitectura*)¹⁴. El círculo dadaísta recibió a Loos como uno de los suyos al reconocer en los textos del arquitecto austriaco la poca

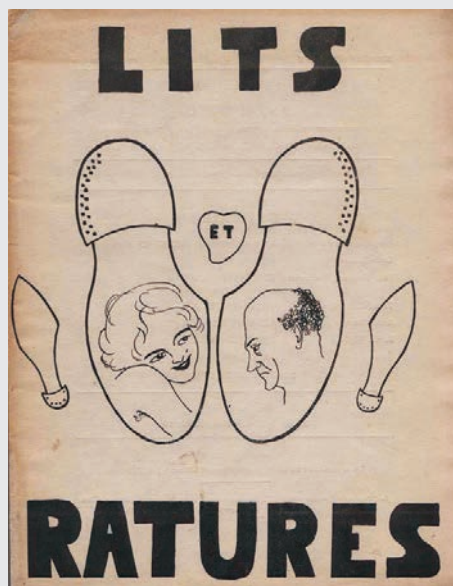


Fig. 1-12. Manifestación Dada en Saint-Julien-le Pauvre, París, 1920, autor desconocido. André Breton da lectura de un texto rodeado por Philippe Soupault, Tristan Tzara, René Hilsun, entre otros. Fuente: André Breton Catalogue.

Fig. 1-13. André Breton en el Festival Dada llevando un tiro al blanco diseñado por Picabia, París, 1920, autor desconocido. Fuente: André Breton Catalogue.



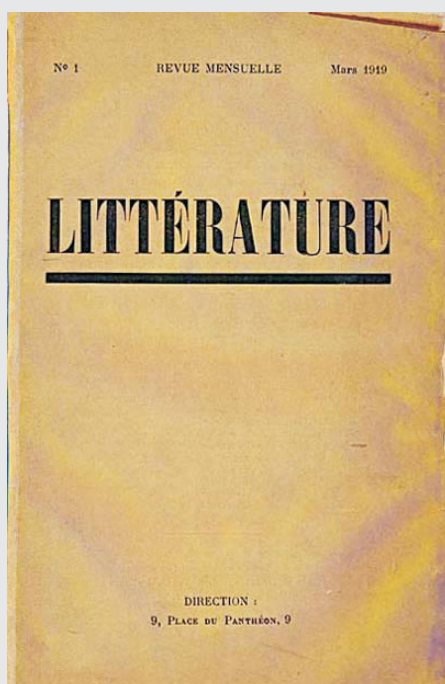
Portada de *Littérature*, núm. 1, segunda serie, diseño de Francis Picabia, 1922. Fuente: International Dada Archive, Biblioteca de la Universidad de Iowa



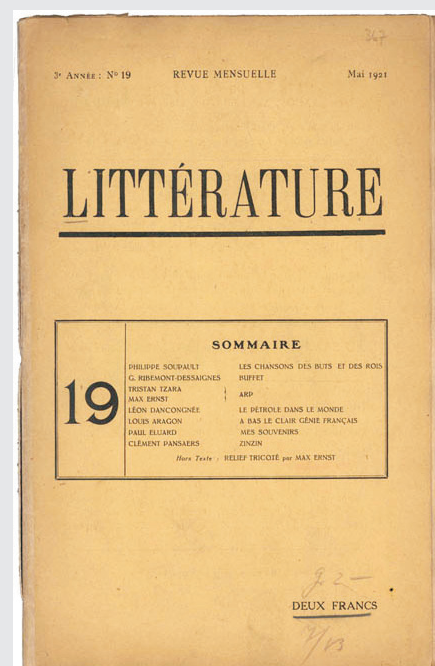
Portada de *Littérature*, núm. 7, segunda serie, diseño de Francis Picabia, 1922. Fuente: International Dada Archive, Biblioteca de la Universidad de Iowa



Portada de *Littérature*, núm. 8, segunda serie, diseño de Francis Picabia, 1923. Fuente: International Dada Archive, Biblioteca de la Universidad de Iowa



Portada de *Littérature*, núm. 1, primera serie, 1919. Fuente: International Dada Archive, Biblioteca de la Universidad de Iowa



Portada de *Littérature*, núm. 19, primera serie, 1921. Fuente: International Dada Archive, Biblioteca de la Universidad de Iowa

simpatía hacia las bellas artes y la forma irreverente de manifestarse. Loos diseñó, en 1926, la casa de Tzara en París (fig. 1-15) que es, además, la única obra del arquitecto austriaco en Francia. La obra es un ejercicio de interacción entre el poeta y el arquitecto. La conjugación de muebles artesanales franceses y arte primitivo africano¹⁵ con una geometría elemental en la composición de los espacios, dota a los interiores de cierta ambivalencia entre tradición y modernidad. Con los exteriores pasa lo mismo: la fachada principal simétrica y estática, de corte más clásico, se distingue de la fachada lateral que es desordenada y sin lógica. Gravagnuolo (1988) dice: "... la casa de Tzara ofrece un modelo sumamente claro de la copresencia de tres sintaxis compositivas distintas en el interior de un único texto" (p.188). Así, el proyecto termina teniendo una relación muy estrecha con los modos de hacer del poeta y los dadaístas.

Para 1922 la gran diferencia de intereses entre Breton y Tzara habría de marcar el final del grupo en París¹⁶. Lo que en realidad significa la separación de Tzara del núcleo de *Littérature* quienes, con la integración de Robert Desnos, René Crevel y Benjamín Péret, inician un intenso período de investigaciones, nuevas prácticas y experiencias propiamente relacionadas con la surrealidad y que logró desarrollar una nueva corriente de pensamiento que buscaba eludir el control de la razón: el Surrealismo.

André Breton había trabajado como médico asistente en el departamento de neurología del Hospital de Nantes, ahí se interesó por los sueños y las asociaciones mentales de los dementes. Así mismo, estuvo interesado durante mucho tiempo en las aportaciones de Sigmund Freud sobre el subconsciente, que lo llevaron a experimentar con técnicas que permitían al subconsciente liberarse de las ataduras que la racionalidad le imponía.

Estos experimentos habían ya comenzado en pleno desarrollo del Dada-París, así que en 1919, en los números de octubre y noviembre de *Littérature*, se publicaron los primeros capítulos de *Los Campos Magnéticos*, que firmaban Breton y Soupault, que resultaban los primeros textos producto de la escritura automática. Para 1922, Breton observó que el automatismo no siempre podía liberarse de las intenciones estéticas por lo que empezó a centrarse en los sueños y las prácticas espiritistas. René Crevel introdujo al grupo estas prácticas, que no pretendían la comunicación entre vivos y muertos, sino la entrada en trance de algunos miembros, es decir, un *sueño hipnótico* que les permitía ejercicios de escritura y dibujo automáticos.



Fig. 1-14. *Littérature*. Fuente: International Dada Archive, Biblioteca de la Universidad de Iowa

Fig. 1-15. Adolf Loos, Casa de Tristan Tzara, Friedrichstrasse, 1922. Fuente: en línea, www.urbpedia.org

le pain la rose Il est certain que le crâne	blanc fine immense et morue les pieds incrustés de saphirs	se courra à l'osé cachera attend des temps sur sa biquille	le vin la tombe le nouveau M. Danaïdes	oblong puant donné n'obtient l'hygiène	qui rie dont les yeux sont vides qui se pleure
la ville l'armure le papillon le mou de l'eau Après nous, les femmes	casé un peu amoureux de la pitié en bois sculpté en or fin	prêchiera va sculpté s'exaltent sur noiront comme un chat nouveau né	le chabai l'épaulote le Nazi le torrent la boîte de conserve	cherie grise à la crin savoureux neurosthemique pas et mou	que nous aimons qui se bat la semelle que je tue qu'on a piétiné qui se rasent au bord de la Seine qui est d'après Hélène
les trous le joueur le dragon de Hélène la Reine	à la manière de pilatine négligée entourés de haussements tintant à tout bout de champ	vieilleront sur la berge avale comme un sabre fira la demande	l'alcool pur et clair les petits plains le son de Tanguy, aux mains	bleuâtre mais pour ailes fixe, raide, rigide et évidemment volatile	qui ne vendra plus de moi qui brêle la chan- nelle par la rue tout q'on voudrait écarter les temples qui Chet André

Los estados secundarios, como la escritura automática y el sueño provocado, son parte de la misma actitud exploratoria en la cual se escapaban del pensamiento controlado, la moral, el gusto, la lógica y el sentido común. Louis Aragon describe esos estados en su ensayo *Una ola de sueños*:

Al principio cada uno de nosotros se creía el objeto de una perturbación particular, luchaba contra esa perturbación. Pronto se reveló su naturaleza. Todo ocurría como si el espíritu recién llegado a este osario del inconsciente hubiera perdido el poder de reconocer dónde se vertía. En él sustitúan imágenes que tomaban cuerpo, éstas devenían materia de realidad. Se expresaban según esa relación, en una forma sensible. Revestían así los rasgos de alucinaciones visuales, auditivas, táctiles. Experimentábamos toda la fuerza de las imágenes. (1924:57)

Fig. 1-16 *Cadavre exquis écrits* (Cadáver exquisito escrito). Víctor Brauner, André Breton, Jacques Herold, Houston Elsie, Benjamin Peret, Yves Tanguy, 1934, tintas azul y negro, lápices de colores negro y rojo. Fuente: André Breton Catalogue.

Para 1926, los juegos verbales o escritos, casi de carácter infantil, se convirtieron en otras de las prácticas de exploración del grupo surrealista. Uno de los juegos más exitosos fue el del *cadáver exquisito* (fig.1-16), que se centraba en que cada uno de los participantes

escribiera una palabra destinada a formar una frase, sin saber lo que había escrito su antecesor; también solían jugar con dibujos, la experiencia produjo singulares e inesperados resultados (figs. 1-17 y 1-18). Del mismo período datan otras experiencias como el azar y el vagabundeo, además del uso de procedimientos como el *collage*, el *frottage*, la *decalcomanía*, etc. (fig.1-19), así como métodos como el *paranoico crítico*, que superaban el ámbito de la literatura para acercarse a las artes plásticas. En el segundo Capítulo de este documento ahondaremos en cada uno de ellos.

Es importante precisar que los procedimientos y las experiencias, son fruto de la experimentación tanto de la individualidad, como de la colectividad, y es que para entonces se habían sumado al grupo: Max Ernst, Giorgio De Chirico, Pierre Naville, Man Ray, Antonin Artaud, Michel Leiris, Joan Miró, Salvador Dalí, Hans Arp, entre otros.

Ahora bien, la historia del Surrealismo es la historia de sus publicaciones (fig.1-20), manifiestos y proclamas, en ellos se encuentran los textos en los que se definió el movimiento, revelando las aspiraciones personales, el pulso colectivo, los pactos y rupturas, pero sobre todo los ecos de la vida cotidiana.

En 1924 se publicó, como gesto fundacional, el *Manifiesto del Surrealismo*, en el mismo año desapareció *Littérature* y nació *La Révolution surréaliste*, revista que acoge, hasta 1929, productos de la actividad individual de los surrealistas, así como de la *Oficina de Investigaciones Surrealistas*, creada en París en el mismo año, con el fin de "reunir, con los medios adecuados, las manifestaciones relacionadas con las distintas formas que puede adoptar la actividad inconsciente del espíritu". (Klingsöhr-Leroy, 2006:11)

Otro documento clave es el libro de André Breton *El Surrealismo y la pintura*, de 1928, que incluye la obra de Ernst, Braque, Picasso, De Chirico, Arp, Tanguy y otros, en el cual se reconoce a la pintura como expresión artística surrealista y abre a los artistas plásticos la posibilidad de una nueva concepción del arte, que distanciándose de la realidad permite el surgimiento de las imágenes interiores que el artista guarda.

El último número (Diciembre de 1929) de *La Révolution surréaliste*, inicia con el *Segundo Manifiesto del Surrealismo*, texto polémico que deja ver las fisuras internas del grupo y que hace palpable el compromiso político de los surrealistas. Y es que, desde los inicios



Fig. 1-17. *Cadavre exquis (Cadáver exquisito)*. André Breton, Max Morise, Man Ray, Yves Tanguy, 1927, tinta, lápices de colores y lápiz negro, 31.5x19.7 cm. Fuente: André Breton Catalogue.

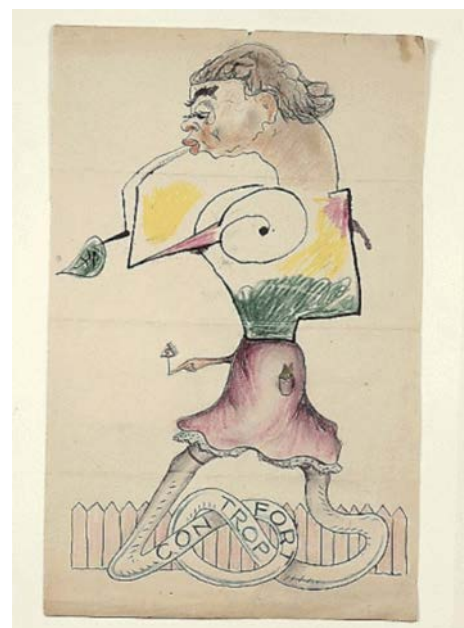
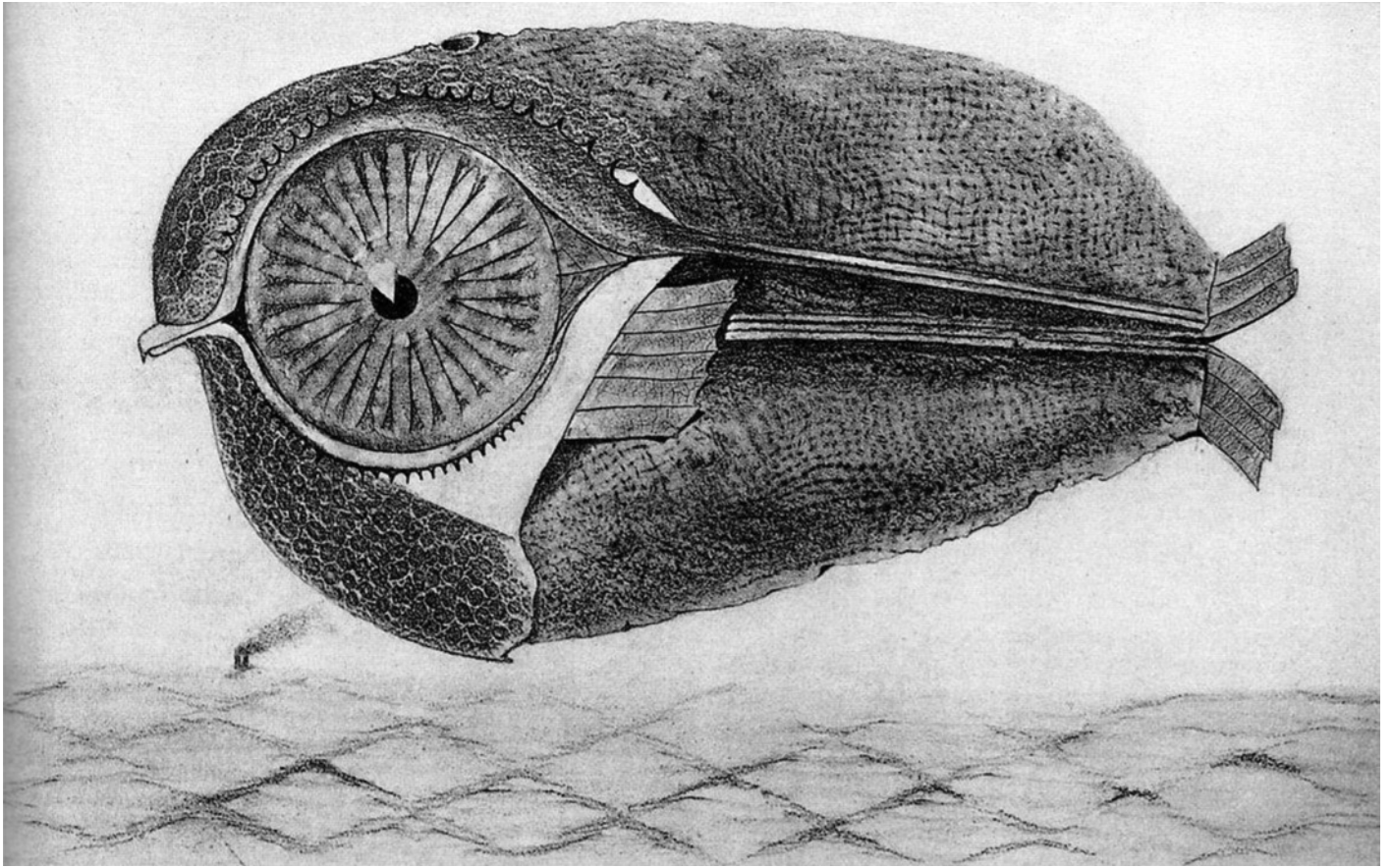


Fig. 1-18. *Cadavre exquis (Cadáver exquisito)*. Joan Miró, Max Morise, Man Ray, Yves Tanguy, 1927, tinta, lápices de colores y lápiz, 36x23 cm.



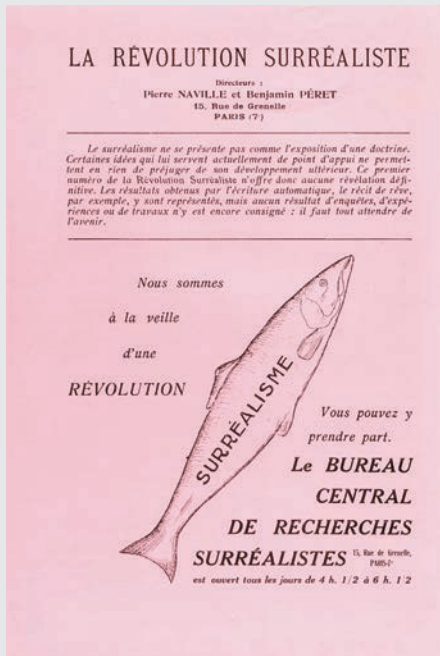
dadaístas el grupo mantuvo una posición política muy clara, sin embargo conforme se agudizaba la confrontación política y social en Europa, los surrealistas adoptaron posiciones políticas cada vez más definidas y más comprometidas aunque para los surrealistas el combate político era sólo una parte de la liberación del hombre, la otra mitad la constituía su nueva concepción del mundo, la surrealidad.

Le Surréalisme au service de la Révolution (El surrealismo al servicio de la Revolución) fue de 1930 a 1933 la revista del movimiento. A pesar de que el Surrealismo se pone al servicio de la Revolución, los surrealistas siguen al servicio de su propia causa, ciertamente manifiestan sus compromisos sociales, pero están decididos a hacer valer los derechos de la experiencia surrealista: es importante la transformación del mundo, no solamente la transformación social, para lo cual hay que unir el mundo interior y el exterior.

Fig. 1-19. Ernst Max, *L'evade, Histoire Naturelle* (Evasión, Historia Natural), 1925, frottage, lápiz sobre papel, 26x43 cm. Fuente: Moderna Musset Estocolmo.

Fig. 1-20. Publicaciones Surrealistas. Fuente: André Breton Catalogue.

Es precisamente en la época de *Le Surréalisme au service de la Révolution* cuando los surrealistas rompen con los revolucionarios. A finales de la década de 1920, los surrealistas habían llegado a un acuerdo con el marxismo en la búsqueda del camino revolucionario que pretendía la liberación individual y la emancipación social. Esta



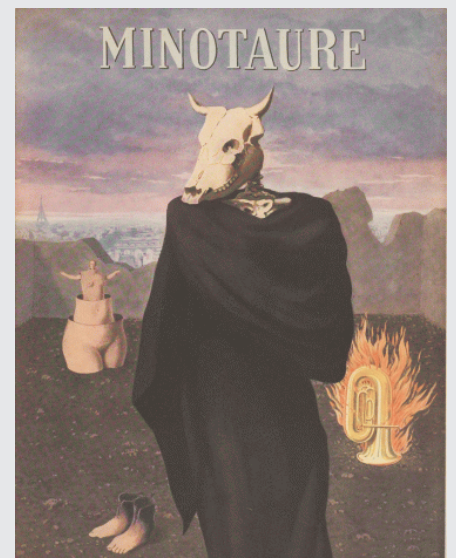
Anuncio *Révolution Surréaliste*, núm. 1, 1924. Fuente: André Breton Catalogue



Portada *Révolution Surréaliste*, núm. 8, 1926. Fuente: André Breton Catalogue



Portada *Le Surréalisme au service de la Révolution*, núm. 1, 1930. Fuente: André Breton Catalogue



Portada *Minotaure*, núm. 10, París, 1937, Magritte. Editada por Albert Skira. Fuente: André Breton Catalogue

decisión provocó el alejamiento de algunos de los miembros clave del grupo como Artaud y Soupault, además de muchas tensiones para todos los miembros del grupo por las persecuciones del comunismo oficial, que terminaron con el rompimiento definitivo de la relación entre ellos en 1932, cuando el Partido Comunista boicoteó la participación de Breton en el Congreso de Escritores por la Defensa de la Cultura.

Así, entre 1933 y la Segunda Guerra Mundial, el movimiento se desarrolla en el centro de las tensiones políticas europeas. Ya sin un órgano de publicaciones propio, utiliza la revista *Minotaure* para promover sus escritos y comienza con el montaje de una serie de muestras y exposiciones, una de las más importantes es la Exposición Internacional del Surrealismo, llevada a cabo en París, en 1938, que reunió a cerca de setenta artistas de catorce países.

La actividad surrealista fue interrumpida por el fascismo y el exilio de muchos surrealistas en 1941. La ocupación de Francia obliga a muchos de ellos a trasladarse a un castillo cerca de Marsella en espera de la posibilidad de viajar a América. Breton, Man Ray, Ernst y Masson se establecieron en Nueva York, que ya en 1942 era el nuevo epicentro de las actividades surrealistas. Hasta ahí se trasladaron otros artistas exiliados, como Chagall y Mondrian, comenzando así un nuevo período de la historia del arte moderno cuyo eje se concentraba en América.

1.2.1 Manifiestos Surrealistas

Históricamente puede ubicarse el comienzo del Surrealismo en el manifiesto *Lachez tout* publicado por Breton en el número 2 (de la segunda serie) de *Littérature*. Ese manifiesto señala la ruptura con el Dadaísmo y la iniciación del nuevo movimiento, la época comprendida desde entonces hasta 1924, fecha de la publicación del primer número de *La Révolution surréaliste* y del primer *Manifiesto del Surrealismo*, puede considerarse un período preliminar de experiencias y de agrupamiento de fuerzas, donde se desarrollan las expresiones automáticas, que se habían iniciado en 1919, y se realizan las experiencias de creación verbal en trance hipnótico o mediúmnico.

En este primer manifiesto, Breton se impone justificar lo que hasta entonces eran ejercicios experimentales, con el fin de salir de la sombra

y dejar al lado la clandestinidad, el escándalo, la controversia. Hay que convencer y para eso se crea un aparato teórico.

El *Manifiesto* responde a las muchas preguntas planteadas por el Surrealismo, a través de una crítica de la realidad y el mundo de la razón, se propone a la imaginación, la libertad, el sueño¹⁷ y lo maravilloso como las fuerzas que permitirán al espíritu encontrar la verdad. De la surrealidad se llega a la definición del Movimiento:

SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

ENCICLOPEDIA, Filosofía: el surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismo psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida. (Breton, 1924:34)

Después de establecer la fundamentación teórica, en el apartado *Secretos del arte mágico surrealista*, Breton especifica cómo ha trabajado con los sueños, cómo se puede extraer de ellos una escritura del *pensamiento hablado*, delineando la técnica para llegar al automatismo. Así mismo, el *Manifiesto* precisa el carácter de la imagen surrealista, exaltando lo irreal, lo imaginario y la voluntad de surrea-lidad.

El *Segundo Manifiesto del Surrealismo*, publicado en 1930, deja ver una situación de conflictos entre los integrantes del grupo, basada en una falta de compromiso con la verdad surrealistas, por lo que Breton denuncia a “los granujas, los impostores, los arribistas, los falsos testigos y los delatores” (Breton, 1930:120). El Surrealismo está en crisis, el texto habla de traiciones y abandonos, entre los participantes, sin poner en duda al movimiento. Es además un texto político que se compromete con la Revolución, se pone a su servicio.

Se especifica que el objetivo del Surrealismo es encontrar el lugar en que el espíritu pueda superar las contradicciones, reconociendo



luego (en otros textos) que ese lugar confluye con el pensamiento tradicional. También se hace énfasis en la inspiración como herramienta para liberar al espíritu de esas contradicciones:

El surrealismo se ocupa y se ocupará constantemente, ante todo, de reproducir artificialmente este momento ideal en que el hombre, presa de una emoción particular, queda súbitamente a merced de <<algo más fuerte que él>>, que le lanza, pese a las protestas de su realidad física (...). (Breton, 1930:141)

Ahora bien, someter esa inspiración a la voluntad¹⁸ implica el rechazo a las imposiciones de la racionalidad y el cuestionamiento a los regímenes sociales en los que se vive, siendo este el compromiso con la Revolución que se expresa en el *Segundo Manifiesto*. Sin embargo en la *Declaración del 27 de Enero de 1925*, que firman todos los miembros del grupo, se deja claro que, el objetivo de conseguir la *posesión total del espíritu*, está primero que ninguno: “La realidad inmediata de la revolución surrealista consiste, más que en modificar cualquier detalle del orden físico y aparente de las cosas, en provocar un movimiento en los espíritus”.

Esa provocación, intelectual y moral, deberá llevar a un crisis de conciencia que liberará al hombre, por medio de la imaginación y la surrealidad, de las coacciones *universales* a las que ha sido sometido históricamente. El Surrealismo debe ser capaz de transformar la realidad. Finalmente el *Segundo Manifiesto* da un vistazo al pasado, señalando los aciertos y desaciertos que tuvo el movimiento en los últimos cinco años.

Fig. 1-21. Antoni Gaudí, Sagrada Família, Fachada de la Natividad. Fuente: fotografía del autor.

Fig. 1-22. Ferdinand Cheval, Palais Idéal, Fachada Norte. Fuente: en línea, www.facteurcheval.com

Los surrealistas no se ocuparon mucho de la arquitectura, sin embargo, en un texto trascendente *Situación surrealista del objeto*, de 1935, sería en donde Breton se refiriría a la arquitectura como la más elemental de las artes¹⁹, señalando al *Modern Style* como un arte arquitectónico y escultórico capaz de revolucionar las ideas sobre el espacio, capaz de expresar: "...intensidad única, súbita y totalmente inesperada, el ansia de ideal que, hasta aquellos días, se había juzgado fuera del campo de acción de dichas artes, por lo menos en el mundo civilizado". (Breton, 1935:187). Además, Breton celebra la Sagrada Familia de Antoni Gaudí (fig. 1-21), "la magnífica iglesia de Barcelona, toda ella legumbres y crustáceos"(p.188), y categoriza la obra del cartero francés Ferdinand Cheval, el *Palais Idéal* (Palacio Ideal), construida por él mismo, entre 1879 y 1912 en Hauterives, Francia, al mismo nivel que el *Modern Style*.

Cheval, un cartero que recorría caminando varios kilómetros diariamente comenzó la edificación del *Palais Idéal* con una fuente que formó con las piedras, conchas marinas, caracoles y otros objetos que encontraba en su camino; luego siguió una cueva, un monumento a los faraones egipcios, una terraza, etc. Así, sin ninguna intencionalidad la edificación comenzó a surgir de forma fantástica. Por medio de un ecléctico lenguaje, que mezcla diferentes arquetipos arquitectónicos, el conjunto del *Palais Idéal* tiene, al igual que la Sagrada Familia, fachadas temáticas que representan la génesis de la vida, la muerte y la resurrección (fig. 1-22). Breton encontraba maravillosa esta construcción que carecía de utilidad, estaba inspirada en los sueños y se convertía en un producto de la irracionalidad concreta, capaz de romper los yugos de la Arquitectura Moderna.

Con la intención de ahondar en el pensamiento surrealista y su relación con la arquitectura, a continuación se revisarán algunos de los principales conceptos referidos en los Manifiestos.

1.2.2 El espíritu, la imaginación, el sueño y lo maravilloso

Las referencias al espíritu son una constante en los manifiestos surrealistas, así como en los escritos Dadá, especialmente en la obra de Tristan Tzara, aunque no existe ninguna definición precisa del término en los textos producidos en ambos movimientos. Sin embargo, entender qué significado tiene espíritu en el marco de los documentos revisados resulta trascendente para profundizar en la propuesta surrealista.

Hemos visto en el apartado anterior que Tzara define Dada como *la dictadura del espíritu* y que esa dictadura es la manifestación libre e inmediata del espíritu por encima de las condicionantes externas. Así mismo, en el *Manifiesto del Surrealismo* de 1924, André Breton escribe: “el surrealismo actúa sobre los espíritus tal como actúan los estupefacientes; al igual que éstos crea un cierto estado de necesidad y puede inducir al hombre a tremendas rebeliones” (Breton, 1924:42), planteando que el Surrealismo permite acercar al espíritu a una condición particular que en el *Segundo Manifiesto del Surrealismo* (1930) se define como:

(...) en el espíritu existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones. De nada servirá intentar hallar en la actividad surrealista un móvil que no sea el de la esperanza de hallar ese punto. (Breton, 1930:111)

Podemos entender entonces que, el Surrealismo es “una actitud del espíritu humano que permite el ejercicio concreto de la libertad” (Paz, 1992) y que, para los surrealistas, la *liberación primordial del espíritu* permitirá la liberación del hombre de todas aquellas ataduras y contradicciones a las que es sometido, tal y como plantea el mismo Manifiesto:

Desde el punto de vista intelectual se trataba, y se trata todavía, de atacar por todos los medios, y procurar se reconozca a todo precio, el engañoso carácter de las viejas antinomias hipócritamente destinadas a impedir cualquier insólita inquietud humana, dándole al hombre una pobre idea de los medios de que dispone, y haciéndole desesperar de la posibilidad de escapar, en una medida aceptable a la coacción universal. (Breton, 1930:111)

Ahora bien, ¿cuál es el camino para hacer llegar al espíritu a esa liberación? los textos surrealistas nos dejan ver algunos de estos caminos, entre los cuales se encuentra primero la imaginación.

Estableciendo que existe una *libertad espiritual suma*, y que le queda al hombre su correcta utilización, Breton (1924) aclara en el *Manifiesto del Surrealismo*: “tan sólo la imaginación me permite llegar a saber lo que *puede llegar a ser*”(p.16), asumiendo también que la imaginación puede resultar perniciosa, “los locos son, en

cierta medida, víctimas de su imaginación”(p.17), propone el sometimiento de la imaginación a la razón, observando que para lograr lo anterior aún no existen métodos definidos por *los sabios*²⁰. Por lo tanto pueden ser los poetas (ellos) los encargados de llevar a cabo esa labor. Y es que para André Breton la interpretación y la transformación del mundo son actividades vinculadas, que corresponden a artistas y poetas como afirma en el *Discurso en el congreso de escritores* en 1935.

Por otro lado, en otro documento del mismo año, *Posición política del arte actual*, cuando Breton reflexiona sobre el arte deja caer en la imaginación toda la responsabilidad de la calidad del mismo, planteando que la libertad que se dé a la imaginación abrirá la posibilidad a:

(...) un privilegio único [que] permite, de vez en cuando, que la subjetividad artística se identifique con la verdadera objetividad; sabed rendir homenaje a la facultad individual que consigue introducir un resplandor en la gran ignorancia, en la gran oscuridad colectiva (González, et al.,2009:455)

Para que la obra de arte consiga la transformación de la realidad, el artista debe alcanzar la *conciencia objetiva de la realidad*, definida como sentimiento universal, para lo cual debe involucrarse con la tradición, aún si se quiere romper con ella, que “ha demostrado durante siglos una capacidad de asimilación sin límites” (González, et al.,2009:451). Estableciendo entonces que la objetivación sistemática de los procedimientos de racionalización de la imaginación será quien pueda ayudar al espíritu a ejercer su libertad, aquella que dejará aflorar la impresión personal del artista y creará el mito colectivo.

La idea de que serán los poetas quienes sean capaces de superar la distancia entre la acción y el sueño se establece en el mismo documento y con esto nos recuerda un camino explorado en el primer *Manifiesto* que enlaza el sueño y la imaginación.

Sin embargo en 1924, fecha de publicación del manifiesto, imperaba el aspecto lógico y racional, por lo que Breton hace notar cómo, la racionalización, en la que se vive, limita a la experiencia que ha quedado “confinada en una jaula, en cuyo interior da vueltas y vueltas sobre sí misma” (Breton, 1924:20). La experiencia da al espíritu la posibilidad de acercarse a la realidad, pero la lógica la limita en aras del progreso.

Así mismo, en la época, resultaba muy complicado interesarse por temas que no fueran vistos como racionales, por lo que, el papel de Sigmund Freud y sus investigaciones sobre el subconsciente y los sueños eran verdadera hazañas de la actividad psíquica. Ahora bien, el Surrealismo pretendía una crisis de conciencia, que no se limitaba exclusivamente al arte o la poesía, sino a la transformación de la realidad, por lo que los planteamientos de Freud resultaron el marco teórico ideal para reivindicar al sueño y a la imaginación como caminos para eludir el control de la razón.

“¿Por qué razón no he de otorgar al sueño aquello que a veces niego a la realidad, este valor de certidumbre que, en el tiempo en que se produce, no queda sujeto a mi escepticismo?” (Breton, 1924:22), se pregunta Breton, esforzándose en establecer la trascendencia de los sueños en la vida cotidiana²¹, concede la posibilidad de que por medio de los sueños “haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden” (Breton, 1924:21).

El espíritu es libre durante el sueño y durante la vigilia entra en un estado de interferencia donde el espíritu es esclavizado por los condicionamientos sociales, en los sueños el espíritu no encuentra ataduras, en cambio en la vigilia se encuentra desorientado.

Creo que en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, es una sobrerealidad o surrealidad, si así se le puede llamar. (Breton, 1924:24)

Si la surrealidad es el vínculo que une al sueño con la realidad y que acerca al “espíritu hacia un mundo que, al fin, resulte habitable” (Breton, 1930:112), también es la negación de lo real por lo maravilloso, lo que crea una nueva realidad. Aragon en *La pintura desafiada*, de 1930 declara: “lo maravilloso es siempre la materialización de un símbolo” (Gonzalez García, et al., 2009: 439) y es que para los surrealistas lo maravilloso es revelador, conmovedor, desorientador y es representado por símbolos como: las ruinas románticas o los maniqués modernos. Hacer conciliar lo real con lo maravilloso es otra de las grandes tareas del surrealismo.

Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y

lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones. De nada servirá intentar hallar en la actividad surrealista un móvil que no sea el de la esperanza de hallar este punto. (Breton 1930:111)

Así llegaba el momento en que la imaginación, el inconsciente, lo maravilloso, el azar y los sueños debían ser explorados sistemáticamente. Entre la investigación casi formal y el juego, diversos procedimientos y experimentos serían puestos a prueba.

1.3 México y el Surrealismo

Durante el siglo XIX la cultura mexicana fue dominada por el Positivismo y la imitación a la cultura francesa impuesta por el dictador Porfirio Díaz, quien gobernó el país entre 1876 y 1911. En estos años de fiebre positivista los políticos, al igual que los científicos, trataron de poner orden y lograr entonces la libertad. Díaz tenía el poder político y la burguesía el económico, los resultados: funcionarios que traficaban con concesiones industriales y grandes latifundistas, riqueza en manos de algunos y pobreza generalizada.

El urbanismo y la arquitectura de la época también reflejan dichas influencias, significando para el país uno de los momentos más ricos en la producción de la cultura material mexicana: se consolidaron las estructuras urbano-arquitectónicas de muchas ciudades, se introdujeron los servicios de energía eléctrica, agua potable y drenaje, se embellecieron las plazas con kioscos y jardines y se construyeron una cantidad sin precedentes de edificios sobresalientes tanto administrativos, culturales, religiosos, como residenciales.

Además, es en estos años que aparecen las primeras colonias y los trazos de bulevares que pretendían incorporar lo más en boga de la urbanística moderna mundial. Este ambiente creador y ordenador del espacio urbano arquitectónico conlleva a que se delimiten los centros históricos de las más importantes capitales del país, creando numerosas calles y avenidas, prolongando y ampliando otras que se encontraban angostas o cerradas. La ciudad de México durante esos años adquirió una fisonomía de ciudad moderna, con todos los servicios y espacios necesarios para el desarrollo de la vida aristocrática de la ciudad porfirista.

Ahora bien, vale la pena aclarar que en el porfiriato hubo un gran crecimiento económico, pero no un desarrollo económico, lo cual se hacía notar en las condiciones de vida de la mayoría de los ciudadanos, que se quedaron estancadas. Era un régimen envejecido con una mala administración de la justicia, riqueza acumulada en poder de solo unos cuantos, extrema pobreza, condiciones de trabajo infrahumanas para los campesinos y obreros en las fábricas pero sobre todo la incapacidad del general Porfirio Díaz para comprender las necesidades de justicia social y de participación política de los ciudadanos.

Lo anterior tuvo como principal consecuencia las primeras ideas revolucionarias, muchas apoyadas en las armas, otras tantas se apoyaron en discursos sociales que veían en la culturización de las masas la verdadera revolución. La Revolución Mexicana es entonces, movimiento armado iniciado en 1910 para terminar la dictadura de Porfirio Díaz y que culmina oficialmente con la promulgación de la nueva Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos de 1917, siendo ésta la primera a nivel mundial en reconocer las garantías sociales y los derechos laborales colectivos.

1.3.1 El vanguardismo en México

En 1868, Benito Juárez había fundado la Escuela Nacional Preparatoria, cuna de las nuevas ideas y el gran semillero de los hombres influyentes del país en la época. Los preparatorianos llegaron a ser en poco tiempo líderes de la administración pública y directores de la actividad intelectual. Así, entre 1907 y 1908 un grupo de jóvenes, egresados de ésta institución, intelectuales anti-positivistas crean una Sociedad de Conferencias que en 1909 se convertirá en el Ateneo de la Juventud (1909-1914) y que planteaba tres propósitos: “la recuperación del humanismo, la integración de la cultura mexicana a la vanguardia europea y la consolidación de un estilo de expresión artístico que denotara la *mexicanidad*, buscando con este último, para la música, la pintura, la literatura y la arquitectura, el camino a un arte con sentido nacional pero coherente con la modernidad”. (De Anda, 2005: 32)

Al grupo pertenecían, entre muchos más, Antonio Caso, Alfonso Reyes y José Vasconcelos quien se convirtió en el gran educador de la juventud. En 1910 estalla la Revolución Mexicana y Vasconcelos comienza su propia revolución a través de la Universidad Popular Mexicana que buscaba elevar el nivel cultural del pueblo; más tarde, de 1921 a 1924, como Secretario de Educación del Gobierno de Álvaro Obregón, realiza una enorme reforma educativa que se basa en tres ejes: Escuelas, Bibliotecas y Editoriales y Bellas Artes (los muralistas, principalmente Rivera, Orozco y Siqueiros, colaboran en diseñar una nueva imagen mexicana; renace culturalmente el país con la producción artística y literaria surgida de la revolución). Para lograr sus propósitos Vasconcelos apoya su administración en artistas e intelectuales, por lo que se torna habitual que éstos estuvieran a cargo de las secretarías y oficinas gubernamentales. Poetas y escritores como Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet y Enrique González Rojo participaron en algunas de las publicaciones de la reforma y poco después fundaron el grupo de los Contemporáneos²².



En 1924 Vasconcelos es destituido, sin embargo la influencia de su administración en el desarrollo de la cultura fue decisivo y su idea de introducir la vanguardia europea en la cultura mexicana quedó impresa en muchos de sus colaboradores.

Entretanto, los miembros de Contemporáneos (fig. 1-23) incorporados a la burocracia estatal²³ encontraron tiempo para establecer lazos literarios y conformar uno de los grupos poéticos más importantes de la literatura hispanoamericana. De 1920 a 1932 son los años de consolidación del grupo, que recibe éste nombre por la revista *Contemporáneos. Revista mexicana de cultura*, publicación que decidieron crear con el fin de elevar lo mexicano a un plano universal. En el plano social la Revolución había dejado de ser el cataclismo bélico para convertirse ya en un proceso humanista; se vive y se piensa una revolución que comienza a institucionalizarse.²³

Ahora bien, la Vanguardia literaria mexicana tiene como primera fase el Estridentismo (1922-1927), movimiento que tiene como líder a Manuel Maples Arce y un balance final negativo ya que sus seguidores produjeron obras de escaso valor literario. El estridentismo se caracterizó por manifestar un compromiso político marxista, un virulento anti modernismo y un empeño absoluto en la revolución política. Entre sus influencias se pueden contar al Futurismo italiano de Marinetti como escuela y los literatos Guillaume Apollinaire y Tristan Tzara. (Reverte, 1986)

Contemporáneos es entonces la segunda fase de la Vanguardia²⁵, consolidada la ruptura con la época anterior apuestan por una línea poética independiente capaz de aunar al mexicanismo (promovido por los ateneístas) la universalidad, razón con pasión, tradición cultural minoritaria con lo popular, folclore y modernidad.

A pesar de no existir un Manifiesto que declarará los fines del grupo, el trabajo poético de sus integrantes presenta ciertas características formales que los identifican: ejercicios de poesía como juego, rebelión contra la exigencia tradicional de belleza y métrica, etc. Así mismo, en varios artículos de la revista se discutieron y definieron las características del arte actual y la poesía pura. En el número 26-27 de Contemporáneos (1930) Bernardo Ortiz de Montellano resume el panorama de la poesía contemporánea universal en tres direcciones: a. la de los exhumadores de Góngora, Baudelaire y Mallarmé apoyados en las teorías y prácticas de la poesía pura de Valéry, b. la de los surrealistas o sobrerrealistas...apoyados científicamente en las teorías de Freud y, c. la del movimiento utilitario con fines

Fig. 1-23. Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Roberto Montenegro, Salvador Novo, Carlos Pellicer. Fuente: Revista de Bellas Artes, núm. 7, 1966

de propaganda al servicio de las ideas sociales; su planteamiento concluye con el argumento de lo que en su opinión es *la verdadera poesía*:

La verdadera poesía de hoy tiende a una perfección mayor en cuanto a su técnica propia y a una verdad más pura y exacta en cuanto al contenido. Se apoya en la imagen, como nunca insólita y por eso desconcertante, hurga en el misterio más allá de la realidad conocida. Como la ciencia, aplicando sus oídos más finos y los ojos más penetrantes de su sensibilidad para encontrar su propio ritmo de acuerdo con la lógica poética distinta de la lógica usual. Es una poesía descubridora –y en este afán se une a la gran poesía de siempre- sujeta a sus propias, rigurosas, leyes y es, además, una sociedad secreta adonde el lector sólo puede ingresar a condición de esforzarse activamente por ser él también sujeto de poesía, o liberto de sueños, pero siempre evadido y fuera de la realidad cotidiana. Así como la música al conocedor no lo describe ni le explica nada, la poesía, ahora dueña de su atmósfera propia, tampoco debe explicar al lector ni una emoción sucesiva de su mundo real ni un argumento próximo a su vida cotidiana. Debe gozarla –si está tocado por la sensación de infinito- en el conjunto de un libro y en viaje, siempre en viaje, de placer por la poesía. (p. 91-95)

La cita puede ayudar a entender la profundidad del enlace que se establece en la época entre Contemporáneos y el Surrealismo y que va más allá de los artículos sobre el movimiento europeo, las reproducciones de los pintores surrealistas (Giorgio De Chirico y Salvador Dalí) o las traducciones del trabajo de Paul Eluard que se publican en la revista, además de la serie de sucesos en la introducción del Surrealismo en México a los que los miembros de Contemporáneos están vinculados:

- La visita de Antonin Artaud, que llegó a México el 7 de febrero de 1936, entonces Jaime Torres Bodet agregado cultural de México en Francia gestionó su visita, logrando que el 26, 27 y el 29 de ese mes pronunciará tres conferencias en la Escuela Nacional Preparatoria (cuna de Contemporáneos); por otro lado, Goristiza ayuda a traducir los textos que escribe Artaud durante su estancia en México y Ortiz de Montellano publica en *El Nacional* *Artaud y el sentido de la cultura en México*, en respuesta a un artículo de Artaud titulado *Lo que vine a hacer en México*.

- La visita de André Breton, en la primavera de 1938. El líder surrealista es acogido por Xavier Villarrutia, Pellicer, Novo y Owen. En esta ocasión grupos literarios como Taller poético y Taller rechazan a Breton.
- La Exposición Internacional del Surrealismo de 1940 organizada por André Bretón desde París y César Moro desde México, en la que participa Villaurrutia como pintor y a la que acuden casi todos los Contemporáneos.

Y es que desde el nacimiento del Surrealismo este movimiento había despertado en México una serie de juicios en pro y en contra. En general los escritores mexicanos rechazan el Surrealismo y en este ambiente la actitud de Contemporáneos es excepcional. Al hablar sobre la literatura posterior al movimiento Surrealista Xavier Villaurrutia declara en una encuesta²⁶ de la revista *Romance*: “La literatura actual se ha enriquecido con las preocupaciones, con las experiencias, con las filtraciones suprarrealistas. Tiende a una expresión total del hombre, del hombre interior, del hombre que el hombre ha ido ocultando en el hombre”. (citado en Reverte, 1986:269)

Se puede decir que la obra poética de los Contemporáneos está llena de los elementos que pudieron encontrar únicamente mirando al interior de ellos mismos, es decir, mirando al interior del espíritu del hombre. En su poesía, de alguna forma, no están los otros describe Octavio Paz (1988:76-77). Con la excepción de Pellicer, ya no había que hablar de la naturaleza, de lo externo o si se hacía, era para volver de nuevo a ese mundo interno sostenido por tres pilares mágicos: el erotismo, lo onírico y la muerte. Produjeron obras de gran calidad artística e incorporaron a la poesía nuevos modelos. Combatieron mitos y parámetros establecidos, Carlos Monsiváis señala que:

(...)introducen el sentido del humor para contrarrestar o atenuar la inmovilidad, “estigma de la raza”, practican el rigor y el profesionalismo literario (...) descubren a los verdaderos valores de la literatura y de la plástica; cumplen las perspectivas poéticas, adoptan las técnicas del surrealismo, enriquecen las posibilidades de la imagen, modifican y amplían el vocabulario poético, quebrantan el tono solemne de la literatura mexicana (...) (citado por Celorio en Forster, 2001:272)

El Surrealismo, así como el dadaísmo, perseguía la identificación

entre creación artística y revolución, por lo que transformar al mundo y cambiar la vida, la poesía y la actividad revolucionaria era significativamente la meta común con los Contemporáneos. Ya que el propósito más importante de éstos, era elevar la cultura mexicana a un plano universal y llevar la Revolución a consecuencias mayores, tal y como lo expresa Xavier Villaurrutia, preguntado por José Luis Martínez (1940) acerca de la significación cultural de su grupo:

Los integrantes del Ateneo habían tenido por característica la de haber participado más o menos intensamente en las luchas políticas de la Revolución. Nosotros éramos entonces de muy corta edad, por tanto, no hemos participado en ella sino –algunos de nosotros- en el desenvolvimiento posterior a que se la ha llevado. Nuestra misión más importante fue la de poner en contacto, en circulación, a México con lo Universal. (p.75)

Esta misión o propósito fue alcanzado, a pesar de no llegar a los cincuenta números publicados, ya que Contemporáneos dejó una profunda huella en el panorama cultural mexicano según explica Manuel Durán (1973) en la Introducción a su Antología de la revista:

Este es el milagro: que en solamente tres años y medio una revista de cultura pudiera cambiar, ahondar, vivificar el clima mental y emocional –y artístico- de todo un país. Que consiguiera hacer ingresar de nuevo a México en la República universal de las letras, las artes, las humanidades. En esa república que existe únicamente cuando pensamos que existe y queremos creer en ella, pero entonces, de veras sí existe. Y al abrirse al mundo México se iba definiendo a sí mismo cada vez más claramente, iba ahondando en su propia personalidad. (p.60)

Ahora bien, colocar a México en el plano de la universalidad obligaba a una narrativa vanguardista que se distinguía por su condición experimental, con técnicas nuevas que tomaron de los principales novelistas europeos de las primeras décadas del siglo XX (incluidos algunos Surrealistas), por esmeradas construcciones de la trama y por la prosa poética, etc. en este sentido la narrativa del grupo es considerada de Vanguardia frente a la narrativa imperante en México por esos años, cuya corriente principal era la novela de la Revolución Mexicana (Reverte, 1986). Se puede destacar también el uso de la libre asociación y el automatismo, las metáforas, las referencias a Freud, la exaltación del sexo y la explotación de las

temáticas del sueño y el inconsciente, todas influencias claras del Surrealismo en obras como: *Nostalgia de la muerte* y *Suite del insomnio* de Villaurrutia, *Muerte sin fin* de Gorostiza, *Horas de Junio* y *Trópico* de Pellicer.

Sin embargo, a los Contemporáneos les caracteriza una perpetua lucidez: un racionalismo marcado y decidido. Adoptaron las técnicas de la escuela de Breton, como la escritura automática para hacer fluir la voz del inconsciente, pero en sus poemas parece haber una atenta atención a esa voz para posteriormente encauzarla bajo toda la racionalidad de la que es capaz, logrando un resultado por más inquietante. Eran luchadores sociales, pero en un sentido más profundo y más reposado, más racional. Gilberto Owen lo explicó así:

Todos éramos original, esencialmente, revolucionarios, y sentíamos no necesitar de membrete que lo pregonara (...) Nacidos, crecidos en respirar aquel aire joven de México, nos identificaba un afán de construir cosas nuevas, de adoptar posturas nuevas ante la vida. Sentíamos esto lo único revolucionario y más sincero (...) (Owen, 1934 citado por Gordon en Forster, 2001:163)

Su verdadera revolución fue la revelación poética. Se puede afirmar entonces que, en los terrenos del arte y la organización social, México se cruzó con la Vanguardia gracias a la fuerza revolucionaria de su impulso creador, especialmente el de intelectuales y artistas. La irrupción de la libertad en el ámbito social, no podía estar completa sin la transformación radical en el ámbito de la imaginación, los Contemporáneos entendieron el Surrealismo como un vehículo, aquel que los llevaría a alcanzar su objetivo: colocar a México en la Vanguardia mundial.

1.3.2 Los surrealistas en México.

“Soñé a México y me encuentro en México: el paso de ese primer estado al segundo se operó en esas condiciones, sin el menor choque” (p.61) declaraba André Breton en una entrevista que le hicieron a su llegada a la Ciudad de México en la primavera de 1938. En la misma entrevista Rafael Heliodoro Valle (1938) suscita el apostille que más consecuencias simbólicas ha tenido en la relación de México con el Surrealismo, Breton declara que “México tiende

a ser el lugar surrealista por excelencia” (p.61) y la interpretación habitual de la frase ha logrado que el Surrealismo penetre en el lenguaje cotidiano como un sinónimo del absurdo que define a la excentricidad mexicana. A nivel popular casi resulta anecdótico el adjetivo surrealista, por lo que es indispensable profundizar en el conocimiento de lo que ésta frase significa.

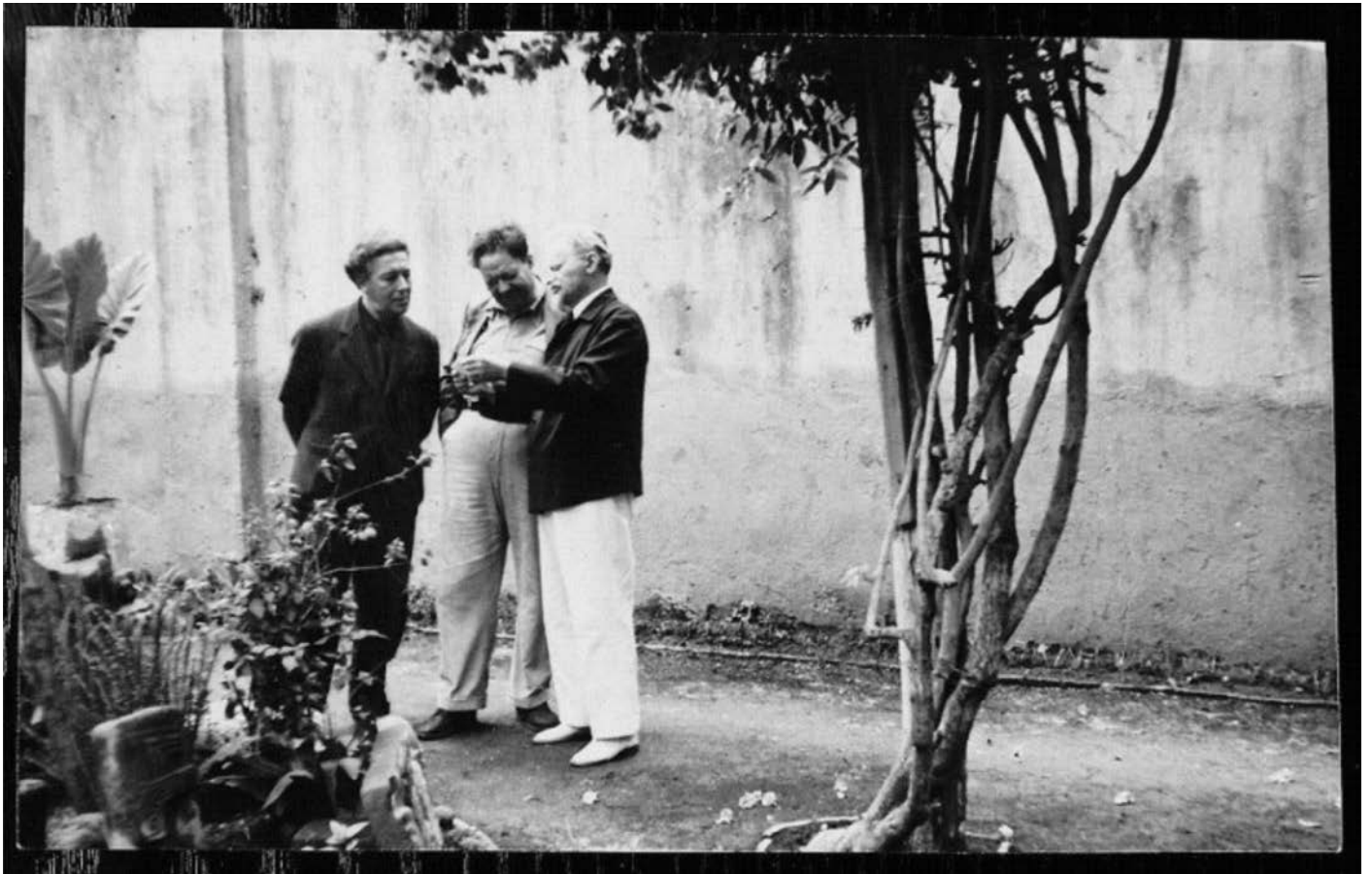
De un sueño a su *constatación con lo real* es el tránsito que realizó Breton por México. “Para mí [señalaba en la misma entrevista] nunca como ahora la realidad ha venido a llenar con más esplendor las promesas de ensoñación” (p.61). Cuando Breton nombró a México un país surrealista, no se refería sólo a los paisajes fantásticos y a su exótica conjunción cultural:

Encuentro el México surrealista en su relieve, en su flora, en el dinamismo que le confiere la mezcla de sus razas, así como en sus aspiraciones más altas (...) La de acabar con la explotación del hombre por el hombre; así como es una de sus aspiraciones más humildes la de guardar para el más pequeño objeto usual su acento individual, artístico, imprimiendo en el producto del trabajo la caricia de la mano el hombre. (p.61)

En realidad, Breton nombra surrealista a México por su carácter revolucionario y por el respeto que en el país se tiene por la tradición. Comenzaremos por intentar esclarecer la idea de Breton al referirse a las aspiraciones del país, especialmente a la de: *acabar con la explotación del hombre por el hombre*.

Para 1938, México era liderado por Lázaro Cárdenas²⁷, político del ala izquierda que pretendía reconciliar al país con los ideales revolucionarios. Cárdenas aceptó en el exilio a muchos refugiados europeos entre los que destaca León Trostki, que se encontraba en México (hospedado por Diego Rivera y Frida Kahlo) durante la visita de Breton (fig.1-24).

Así, después del compromiso político que asume el grupo con la revolución en el *Segundo Manifiesto*, en México, Breton redacta con Trostki: *Por un arte revolucionario independiente*, que será firmado por Breton y Rivera. El manifiesto proclama la emancipación del espíritu, la libertad absoluta de la imaginación, la desacreditación a los modelos, en síntesis la “plena licencia del arte”. (Breton en González García, et al., 2009:492)



México, el país de la primera revolución popular y agraria del siglo XX, simbolizaba para los surrealistas uno de los valores esenciales del surrealismo: la libertad (Pierre, 2003:42). Así mismo, en 1950, Breton reconoció en la obra de Rufino Tamayo (fig.1-25) que: “la voluntad de subordinar la pintura a la acción social se manifestó primero en México, a partir de 1920, y que respondió a la iniciativa de artistas aislados, dotados por otra parte de poderosos medios de expresión”. (Breton, 1950:56)

Por su Revolución y el genio de sus artistas el país era el centro de una de las incursiones más fuertes de la libertad del siglo pasado, convirtiéndose en una alternativa para la resolución de la tensión entre práctica política y práctica artística, por lo cual viajar a México simbolizaba una alternativa tan vanguardista como crear la modernidad literaria.

Para terminar de esclarecer la surrealidad mexicana, queda pendiente el tema del respeto a la tradición que, consideramos, Breton manifiesta al detenerse en la idea de que en México *se guarda para el más pequeño objeto usual su acento individual, artístico, imprimiendo en el producto del trabajo la caricia de la mano el hombre.*

Fig. 1-24. André Breton, Diego Rivera y Leon Trotsky en México, 1938. Fuente: André Breton Catalogue.



Aquí, vale la pena recordar que desde la etapa del dadaísmo, los surrealistas mostraron interés por las culturas primitivas, entre las que se incluían las mesoamericanas, lo cual queda manifiesto en *El mapa surrealista del mundo*, publicado en 1929, en la revista *Varietés*, en donde México y las Islas del Pacífico se dibujan de forma exagerada (fig. 1-26).

Los surrealistas valoraban especialmente el hecho de que, en sus manifestaciones artísticas, explotaran cualidades que definían la expresión del individuo y de la sociedad en la que vivía. En el arte primitivo los dadaístas descubren la manifestación inmediata del espíritu, de la materia y de la realidad en la que se producen, alejados de convencionalismos, consiguen representar una realidad objetivada.

Más tarde el pensamiento surrealista, como hemos visto en los anteriores apartados, reconocía el valor de la experiencia y la tradición como soportes de ayuda para que el espíritu ejerza su libertad (fig. 1-27). La experiencia y la tradición ayudan al individuo a tomar esa *conciencia objetiva de la realidad* que le permitirá la liberación de su espíritu y sumarse a la colectividad.

Podemos entender entonces que, con esa expresión, Breton estaba celebrando que el arte y los objetos populares mexicanos fueran producto de la liberación del espíritu (fig. 1-28), del pleno ejercicio de la imaginación, del sueño y de la surrealidad. Así, en el catálogo de la exposición *Mexique* inaugurada el 10 de Marzo de 1939, en la *Galería Renout et Colle*, en París, describe en relación al arte

Fig. 1-25. Rufino Tamayo, *Dos mujeres*, 1945, grafito y pastel sobre papel, 12.4x57.6 cm. Fuente: André Breton Catalogue.

Fig. 1-26. El mapa surrealista del mundo, 1929, Revista *Varietés*. Fuente: André Breton Catalogue.



popular mexicano: : "...señalan aquí y allá, la existencia de un sólo hombre ocupado por completo a reconciliar su propia realidad, por muy humilde que ésta sea, con su sueño...". (Pierre, 2003:47)

La conciliación del sueño con la realidad permite que la intensidad del hombre se exprese, sin importar la perfección de las formas:

En el mercado de Toluca, una pobre mujer ofrecía silenciosamente –sin siquiera sacarlos de su canasto- esos pequeños personajes ecuestres y otros pintados de colores muy brillantes. Entre éstos, algunos objetos no figurativos llamaron fuertemente mi atención, así como la de Diego Rivera, quien me servía de guía. Al preguntar, averigüé que uno de ellos –que traje conmigo- representaba un tornado, mientras que otro, del mismo tamaño pero más oscuro y con la forma irregular de la luna creciente, era la noche" (Breton citado en Pierre, 2003:48)

Fig. 1-27. Muro en el departamento de André Breton en el cuarto piso de la 42 Rue Fontaine, en París, 1960. Entre pinturas de Joan Miró, Jean Degottex y Francis Picabia una serie de objetos de arte primitivo destacan máscaras, cerámicas, muñecos, silbatos, exvotos y otros objetos de arte popular mexicano. Fuente: André Breton Catalogue.

Fig. 1-28. Colección de objetos mexicanos de André Breton

México significó para Breton el encuentro con lo maravilloso, tal y como se lo advertía el poeta y escritor guatemalteco Luis Cardoza



a. *Pequeño vaso zoomorfo*, autor desconocido, Colima, México, barro cocido, 9.2x5.0x6.2 cm. Colección de André Breton. Centro Pompidou. Fuente: André Breton Catalogue.

b. *Estatuilla antropomorfa con cráneo deformado, nariz aguileña y orejas perforadas*, autor desconocido, Colima, México, barro cocido y pintura, 28.4x17.5x6.0 cms. Colección de André Breton. Centro Pompidou. Fuente: André Breton Catalogue.

c. *La muerte ciclista*, autor desconocido, México, Alambre, papel y pintura, 24.0x21.0 cms. Colección de André Breton. Centro Pompidou. Fuente: André Breton Catalogue.





y Aragon (1938) en un texto que, a solicitud de Breton, servía de semblanza de las condiciones del arte en México antes de su visita en 1938: “Lo maravilloso es tejido con la misma materia que los días, los segundos y los siglos de México”(p. 38).

En el mismo texto, Cardoza y Aragon reflexiona: “(...) nuestra poesía moderna, nuestras otras artes [refiriéndose al arte mexicano], son todavía un testimonio hermoso de la superioridad del medio (...)” (p.39). Para los surrealistas el espíritu indígena, cargado de experiencia y tradición, estaba bien arraigado en la cultura mexicana y daba a los artistas esa *realidad objetiva* cargada de espontaneidad e intensidad.

También Antonin Artaud, que llegó a México en 1936, quedó impresionado con el mundo indígena en el que tuvo oportunidad de sumergirse por dos medios: un viaje a la tierra tarahumara, en el norte del país, y la obra pictórica de María Izquierdo. Artaud está convencido de que el alma india (el espíritu) de Izquierdo surge en sus obras de forma irreflexiva dando expresión a su pintura, incluso sugiere a la artista reprimir su personalidad para dejar surgir una obra pura, “el espíritu indio tiene sus leyes sintéticas. Su fuerza alegórica es tan poderosa, que por donde quiera que habla, deja inconscientemente detrás de ella todo un sistema del mundo y de la vida”. (Artaud, 1936:34)



Así, el arte mexicano, puede entenderse como “irracional e irreflexivo, automático y onírico, que no es sino pasión de exactitud, de justeza, de nitidez y de todo lo concreto. Amor de la realidad” (Cardoza y Aragon, 1938: 41). Un arte producto de una corriente mental ininterrumpida, diría Breton (Valle, 1938), en contacto pleno con el arte popular. (fig.1-29)

Por otro lado, la obra de Frida Kahlo, que dejó muy impresionado a Breton (fig. 1-30) en su visita a México, resultaba fiel a los planteamientos surrealistas, a pesar de que la propia autora los desconociera, además de sustraerse a cualquier influencia externa (fig. 1-31). Breton señala refiriéndose a la obra de Kahlo:

(...)volvía a encontrar en el otro extremo del mundo esa misma interrogación espontáneamente brotada: ¿a qué leyes irracionales obedecemos, qué signos subjetivos nos permiten a cada instante dirigirnos, qué símbolos, qué mitos están en potencia en tal amalgama de objetos, en tal trama

Fig. 1-29. Retrato de una niña en vestido azul, sentada en una silla, autor desconocido, s. XIX, óleo sobre lienzo, antigua colección de Diego Rivera. Colección de André Breton. Fuente: André Breton Catalogue.

Fig. 1-30. André Breton y Frida Kahlo en México, 1938. Fuente: André Breton Catalogue.

de acontecimientos, qué sentido atribuir a ese dispositivo del ojo que nos hace aptos para pasar del poder visual al poder visionario? (Breton citado en Pierre, 2003:51)

Las inquietudes y emociones de la personalidad de Kahlo se manifiestan espontáneamente en su obra, así como la tradición popular mexicana, su espíritu libre no rendía cuentas a ningún estilo y corriente, lo que significaba una constatación del pensamiento surrealista. Lo mismo sucede con la obra del fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo (fig. 1-32), de quien Breton (1940) dice:

Ahí donde Álvarez Bravo se detiene, ahí donde se rezaga para fijar un rayo de luz, un signo, un silencio, es ahí donde no tan sólo late el corazón de México sino también donde el artista ha podido presentir, con singular discernimiento, el valor plenamente objetivo de su emoción. (p.59)

“El grupo surrealista buscaba la voz colectiva, la voz del inconsciente, el mundo compartido de los sueños y de los arquetipos” (Andrade, 2003:19), así Antonin Artaud y André Breton llegaron a México en 1936 y 1938, respectivamente, luego a partir de 1939 se trasladaron Benjamín Péret, Luis Buñuel, Remedios Varo, Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Alice Rahon y César Moro.

A excepción de Artaud y Breton, que estuvieron en México en un período bastante acotado, el resto de los surrealistas se establecieron en México en calidad de inmigrantes, reconociendo en este país, quizás, ese “Mundo menos pulido que el nuestro [refiriéndose a Europa], y tanto mejor enredado en el engranaje lírico, donde todo encuentra su respuesta de arriba abajo de la creación” (p.56) del que Breton (1950) les había hablado.

...



Fig. 1-31. Frida Kahlo, *Lo que el agua me ha dado*, 1938, óleo sobre tela. 91x70.5 cms. Fuente: Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, CONACULTA-INBA

Fig. 1-32. Manuel Álvarez Bravo, *México (Caballos de madera)*, 1938, 18.8x24.2 cm. Fuente: André Breton Catalogue.

Diego Rivera y el muralismo mexicano



En el artículo *“El espíritu revolucionario en el arte moderno”*, publicado en 1932, Diego Rivera enlaza dos conceptos básicos para dadaístas y surrealistas: espíritu y revolución; en el texto destaca el *espíritu revolucionario* del pintor realista francés Honoré Daumier, haciendo énfasis en cómo el autor consigue conectar, en su obra, la cotidianidad de la vida diaria y el entorno. Pareciera que Rivera descubre, en la obra *La Lavandera* de Daumier (fig. 1-33), la fórmula planteada por Tzara: $\text{inmediatez} + \text{espontaneidad} + \text{intensidad} = \text{manifestación inmediata del espíritu}$.

Y es que, Daumier se propuso retratar la vida diaria con el fin de recobrar el contacto directo del individuo con la realidad y al mismo tiempo obligar al espectador a entrar en contacto con ésta. Rivera señala también como, en la obra de Daumier, por “una fracción de segundo” el tiempo se detiene y se puede lograr una completa conexión con la vida, el trabajo y la época. Esa fracción de segundo en la que el tiempo para, es la que dadaístas y surrealistas observaron en el arte primitivo y popular, en los cuales se denota la expresión intensa y vital de la personalidad del individuo y de su realidad inmediata, su espíritu.

Ahora bien, si para los dadaístas el acercar el arte a la realidad era lo verdaderamente revolucionario se puede entender, por sus apreciaciones respecto a la obra de Daumier, que el sentimiento revolucionario para Rivera significaba lo mismo. Sin duda las distancias geográficas significan situaciones diversas, sin embargo, las inquietudes de intelectuales y artistas en el México post-revolucionario, se vieron reflejadas por ese mismo sentimiento de abandono ante la indiferencia que se vivía de manera mundial. Habían transcurrido los años más duros de la Revolución Mexicana y se vivía el final de una gran catástrofe, la Primera Guerra Mundial, con todas sus consecuencias y desalientos, por lo que en México se sintió el ánimo de integrarse a la cultura mundial con avidez de novedad y cambio en la poesía, tal es el caso del grupo de Los Contemporáneos, el cine, la música y las artes plásticas. Así, el Movimiento Muralista Mexicano (fig. 1-34) será la vanguardia que dominará la escena artística mexicana en las décadas de 1920 y 1930.

El muralismo tiene sus antecedentes en la obra pictórica de Saturnino Herrán y el *Manifiesto de Barcelona* (1921) de David Alfaro Siqueiros, con referencias a la realidad, la modernidad, lo autóctono, lo monumental, lo heroico y lo social. Considerado como uno de los movimientos realistas más importantes del siglo XX, el muralismo mexicano mostró siempre respeto por las tradiciones indígenas y la historia popular, además de un compromiso con la vanguardia europea, teniendo como objetivo más importante recuperar y recrear la identidad mexicana basada en el pasado pre-colonial de México (Foster, Krauss, & Bois, 2006:255). También en el ámbito de la arquitectura había un enorme interés por rescatar la identidad nacional, sin embargo, muchos jóvenes arquitectos no estaban dispuestos a renunciar a la modernidad, tal es el caso de Juan Segura, Juan O’Gorman, Ignacio Díaz Morales y Luis Barragán.

Como hemos visto antes, en su visita a México, Breton reconocería en el arte popular mexicano la asimilación sin límites de la experiencia y la tradición. De la obra muralista dice: “Rivera ha sabido reanudar solo, en el mundo, más allá de las disciplinas teóricas del arte más evolucionado, la tradición popular, más viva aquí [refiriéndose a México] que en toda otra parte, y el genio de su raza” (Valle, 1938). Así mismo, en una carta dirigida a Alfonso Reyes²⁸, Rivera deja ver que para él la obra de arte debe ser capaz de instaurar un nuevo orden liberador para el público y para el mismo artista, al cual, dota de un “superinstinto” y una sensibilidad que le permite estar más cerca de lo primordial, ese *superinstinto* implica la existencia de nuevas y distintas relaciones del artista con el pasado y el futuro, con la tradición y la vanguardia. Implica la liberación del espíritu y la verdadera transformación de la realidad, objetivos primordiales del Surrealismo.

Así mismo, se puede establecer un paralelismo entre las orientaciones elegidas por los muralistas mexicanos y la pintura soviética de la época. Entre 1917 y 1923, los artistas rusos se vuelven con determinación hacia el arte ruso primitivo y las expresiones plásticas de vanguardia. En la década de los veinte, después

de la Revolución Rusa hubo un gran intercambio de intereses, influencias e ideas artísticas, a través de exposiciones y ferias de arte, entre Alemania y la Unión Soviética. De esta forma se entreteje una relación muy estrecha entre el arte ruso de la época y la Nueva Objetividad alemana, en la que se buscaba afrontar los objetivos y exigencias colectivas de la lucha social a través de la reflexión de lo inmediato. Así, las temáticas retratadas coincidían entre ellas y con el muralismo mexicano, por ejemplo: la lucha de clases, la guerra, escenas industriales, escenarios urbanos, etc.

Por otro lado, en el artículo antes mencionado, Rivera también se refiere al arte ruso, estableciendo diferencias y coincidencias con el arte mexicano, la más importante tiene que ver con el valor que da al “arte enraizado en la tierra” y en cómo, su expresión, es resultado del ambiente del que surgió. Ese arte campesino cargado de tradición, que Rivera relaciona directamente con el que existe en México, es el bagaje que convierte al autor en el “primer pintor revolucionario del país”.

Finalmente podemos decir que, a pesar de las enormes diferencias entre sociedades (de México a Rusia) en la práctica artística de éstas, en este período, se pueden encontrar coincidencias en las intenciones y los argumentos. Los artistas, en sus diversas situaciones, reaccionaron e hicieron frente común ante la dictadura de la burguesía sobre el Movimiento Moderno y la promesa del comunismo. Así, en un extremo, dadaístas y surrealistas apostaban por la liberación del espíritu, a través de la relación primitiva con la realidad circundante; en el otro, la Nueva Objetividad y los realistas, reflexionaban sobre su realidad cotidiana e inmediata a través de la verdad y el oficio.





Notas Capítulo 1

1. En Febrero de 1916 Hugo Ball fundó el Cabaret Voltaire en el número 1 de la Spiegelgasse de Zúrich. La sala albergaba un pequeño escenario y a un público de aproximadamente 50 personas que presenciaron un programa de canto, poesía, baile e interpretación de piezas musicales.
2. Hay que aclarar que este desenlace, y el éxito del Dada-París, se debe atribuir también al hecho de la participación activa de Francia en la Primera Guerra Mundial, situación a la que ciudades como Zúrich y Nueva York eran ajenas y que les permitía acoger a artistas e intelectuales exiliados abiertos a nuevas actividades artísticas.
3. El dadaísmo tuvo una resistencia de máximo 5 años, la controversia y la provocación causaban un cierto agotamiento en las facciones que no permitían la consolidación del movimiento
4. Así, en mayúsculas y punto y aparte
5. Esta expresión aparece en un texto de Tristán Tzara por primera vez en 1919 y pervive en su obra hasta 1931
6. Además del arte popular, infantil y prehistórico.
7. En paralelo, el radicalismo arquitectural se materializa en torno al Arbeitsrat für Kunst (Consejo de trabajo para el arte), al que pertenecían entre otros Adolf Behne, Bruno Taut y Walter Gropius.
8. Revistas artísticas y político-satíricas donde presentaron sus primeras innovaciones plásticas en temas de composición, tipografía, géneros híbridos y simultaneidad
9. Nombre con el que definía al nuevo estilo el historiador y crítico de arte Franz Roh
10. Quien le dará alojamiento más tarde en París
11. Grupo que más tarde se constituirá como el núcleo de Dada-París
12. Desde 1917 fueron publicados algunos de sus poemas en las principales revistas de literatura en Francia
13. Van Doesburg colaboró en proyectos de diseño tipográfico y poesías dadaístas, las cuales publicó en De Stijl.
14. El texto original de Ornamento y Delito se presentó en una conferencia de 1908. Arquitectura se publicó en 1910 en la revista Der Sturm. Ambos fueron traducidos y publicados en francés, por primera vez, en Cahiers d'aujourd'hui en 1913. Más tarde, en 1920, se publicó nuevamente Ornamento y Delito en L'Esprit Nouveau.
15. Una imposición del cliente.
16. Tzara planteaba una acción destructora a través de Dada, Breton aspiraba a la transformación del mundo por medio del surrealismo
17. Las ideas de Sigmund Freud, que André Breton interpreto según sus fines, influyeron de manera decisiva en esta concepción
18. Idea planteada también en el Manifiesto del Surrealismo de 1924
19. Citando la categorización de Hegel
20. Cuando se refiere a los sabios, Breton seguramente señala a aquellos que desarrollan la actividad científica y que, en un momento altamente positivista, han dejado de lado el interés por aquellos temas que escapan a la lógica absoluta.
21. Bajo el hecho de que las horas que ocupa el sueño no son inferiores a las horas que ocupa la realidad.
22. Los principales poetas que conforman el grupo son: Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949), Enrique González Rojo (1899-1939), Carlos Pellicer (1899-1977), José Gorostiza (1901-1973), Jaime Torres Bodet (1902-1974), Xavier Villaurrutia (1903-1947), Jorge Cuesta (1903-1942), Gilberto Owen (1904-1952) y Salvador Novo (1904-1974). Todos ellos nacen entre 1899 y 1904 y conforman la generación con la que se consolida la versión más estructurada de la modernidad literaria en México
23. Los Contemporáneos fueron hombres de gran compromiso social que trabajaron también por el país. Varios de ellos desempeñaron cargos en el gobierno o fueron designados como diplomáticos. Torres Bodet y Gorostiza llegaron incluso a ser Secretarios de Relaciones Exteriores, y Secretario de Educación el primero. Owen también perteneció al servicio diplomático y trabajó en muchos países representando a México.
24. En 1929, Plutarco Elías Calles y sus colaboradores fundan el Partido Nacional Revolucionario (PNR), que más tarde derivaría en el Partido Revolucionario Institucional (PRI). Entonces, la Revolución Mexicana se hizo institución.
25. A pesar de ser evidente que su concepción poética dista mucho de sus antecesores, pues carecían de la iconoclastia y la agresividad colectiva de los Estridentistas.
26. En 1940 a raíz de la Exposición Internacional del Surrealismo en México, la revista Romance hace una encuesta con la pregunta ¿cómo definiría usted las características de la literatura posterior al movimiento surrealista?
27. Presidente de la República Mexicana de 1934 a 1940, se destaca su actividad por la Expropiación Petrolera, la Reforma Agraria y el asilo político a los exiliados de la Guerra Civil Española
28. Carta de Diego Rivera a Alfonso Reyes, 7 de Agosto de 1917. Archivos de Alfonso Reyes.

Bibliografía Capítulo 1

- Andrade, L. (2003). Te acuerdas Rousseau. (A. Ruy Sánchez, Ed.) *Artes de México*, 12-21.
- Aragon, L. (1924). Una ola de sueños. En R. Ibarlucía (Ed.), *Una ola de sueño, estudio preliminar*. Buenos Aires: Biblos.
- Armesto, A. (2008). Coderch y la lámpara maravillosa: la pregunta por la tradición. En José Antonio Coderch (págs. 16-97). España: SANTA&COLE
- Artaud, A. (1936). La pintura de María Izquierdo. *Artes de México*, 32-35.
- Breton, A. (1924). Manifiesto del Surrealismo. En *Manifiestos del Surrealismo* (A. Bosch, Trad.). Madrid: Visor Libros.
- Breton, A. (2002). *Manifiestos del Surrealismo*. (A. Bosch, Trad.) Madrid: Visor Libros.
- Breton, A. (1940). Manuel Álvarez Bravo. (A. Ruy Sánchez, Ed.) *México en el Surrealismo: los visitantes fugaces. Artes de México*. (63), 58-59.
- Breton, A. (1950). Rufino Tamayo. *Artes de México*, 56-57.
- Breton, A. (1930). Segundo Manifiesto del Surrealismo. En *Manifiestos del Surrealismo* (A. Bosch, Trad.). Madrid: Visor Libros.
- Breton, A. (1935). Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista. En *Manifiestos del Surrealismo*. (A. Bosch, Trad., págs. 181-205) Madrid: Visor Libros.
- Cardoza y Aragon, L. (1938). México de cerca, de lejos... *Artes de México*, 36-41.
- Colquhoun, A. (2005). *La Arquitectura Moderna. Una historia desapasionada*. (J. Sainz, Trad.) Barcelona: GG.
- De Anda, E. (2005). La identidad nacionalista del estilo neocolonial y su persistencia en la cultura mexicana contemporánea. En E. De Anda, *Una mirada a la arquitectura mexicana del siglo XX (Diez ensayos)* (págs. 27-46). México: Arte e Imagen.
- De Torre, G. (1955). *Qué es el Surrealismo*. Buenos Aires: Columba.
- Durán, M. (1973). *Los contemporáneos: una antología general*. México: FCE.
- Elger, D. (2009). *Dadaísmo*. Köln: TASCHEN.
- Forster, M. (2001). *Las vanguardias literarias en México y la América Central*. Frankfurt: Vervuert.
- Foster, H., Krauss, R., & Bois, Y. A. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, Antemodernidad y Posmodernidad*. Madrid: Akal.
- González García, Á., Calvo Serraller, F., & Fiz Marchán, S. (2009). *Escritos de Arte de Vanguardia 1900/1945*. Madrid: istmo.
- Gravagnuolo, B. (1988). *Adolf Loos: teorías y obras*. España: NEREA
- Huelsenbeck, R. (1920). DADA ALMANACH. En *The Dada Almanac*. Berlin: Erich Reiss Verlag.
- Huelsenbeck, R. (1998). *The Dada Almanac*. (M. Green, Trad.) Londres: Atlas Press.
- Ibarlucía, R. (2004). *Una ola de sueños*. Buenos Aires: Biblos.
- Klingsöhr-Leroy, C. (2006). *Surrealismo*. Köln: TASCHEN.

- Majó, P. (2006). Mies y el fotomontaje. *DC. Revista de crítica arquitectónica* (15-16), 177-184.
- Manifiestos y otros textos de Tzara. (1977). (E. De La Peña, Trad.) *Dadá Documentos*, 1.
- Martínez, J. L. (1940). Con Xavier Villaurrutia. *Tierra Nueva* (2, Marzo-Abril), 74-81.
- Ortiz de Montellano, B. (1930). Notas de un lector de poesía. *Contemporáneos* (26-27, Julio-Agosto), 91-95.
- Paz, O. (1992). André Breton y el Surrealismo. En O. Paz, *Obras Completas II. Excursiones/IncurSIONes* (Dominio extranjero) (págs. 171-174). México: FCE.
- Paz, O. (1988). *Generaciones y semblanzas*. México: FCE.
- Paz, O. (1974). Tamayo en la pintura mexicana. En *Las peras del olmo* (págs. 192-193). Barcelona: Seix Barral.
- Picabia, F. (1920). Manifiesto caníbal dadá. *Dadaphone* (7).
- Pierre, J. (2003). Un regusto a volcán: André Breton y el arte Mexicano. (A. L. Ruy Sánchez, Ed.) *México en el Surrealismo: los visitantes fugaces. Artes de México* (63), 42-55.
- Reverte, C. (1986). Los Contemporáneos: vanguardia poética mexicana. *RILCE, Revista de filología hispánica*, 2 (2), 259-276.
- Tzara, T. (1922a). Chronique zurichoise 1915-1919. En H. Béhard (Ed.), *Oeuvres Complètes. Tomo I* (págs. 561-567). París: Flammarion.
- Tzara, T. (1922b). Conférence sur Dada. En H. Béhard (Ed.), *Oeuvres Complètes. Tomo I* (págs. 419-424). París: Flammarion.
- Tzara, T. (1920). Dada, manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo. En *Siete Manifiestos Dada* (H. Halter, Trad., Segunda ed., Vol. 10). Barcelona: Tusquets Editores.
- Tzara, T. (1918a). Manifiesto Dada 1918. En *Siete Manifiestos Dada* (H. Halter, Trad., Segunda ed., Vol. 10). Barcelona: Tusquets Editores.
- Tzara, T. (1918b). Manifiesto del señor Antipirina. En *Siete Manifiestos Dada* (H. Halter, Trad., Vol. 10). Barcelona: Tusquets Editores.
- Tzara, T. (1924). Notes d'Europe. En H. Béhard (Ed.), *Oeuvres Complètes. Tomo I* (págs. 607-611). París: Flammarion.
- Tzara, T. (1975). *Oeuvres Complètes* (Henri Béhar ed.). París: Flammarion.
- Tzara, T. (1972). *Siete Manifiestos Dada* (Segunda ed., Vol. 10). (H. Halter, Trad.) Barcelona: Tusquets Editor.
- Tzara, T., & Harp, H. (1917). Un arte nuevo. Dos soluciones sobre el principio de la inmediatez, postuladas por H. Arp y formuladas por Tristan Tzara. En H. Béhar (Ed.), *Oeuvres Complètes*. París: Flammarion.
- Tzara, T., Valéry, P., & Jacob, M. (1921). Faillite de L'humor? *Aventure* (1), 26-30.
- Valle, R. H. (1938). Diálogo con André Breton. *Artes de México* (14), 60-63.



capítulo 2

El objeto y los métodos surrealistas

2.1. El objeto surrealista

En la conferencia *Situación surrealista del objeto*, que Breton dictó en Praga en 1935, se hace alusión a una *crisis fundamental del objeto* y al interés del surrealismo en profundizar en la temática del mismo: “La vista de día en día más lúcida del surrealismo se ha mantenido fija, de modo principal, en el curso de los últimos años sobre el objeto”. (Breton, 1935:183)

Al sustituirse el idealismo de Hegel por el materialismo de Marx, se puede ver cómo el fetichismo de los bienes posee una tendencia intrínseca a conectar los objetos con las fuerzas de producción en serie. Para Breton la crisis del objeto se debía a esta alteración que la modernidad había producido en la forma en que se percibía el objeto, así como a la existencia de una crisis en las formas de representación del mismo: el realismo enaltece la forma exterior del objeto y cuando llegó la fotografía la crisis se produjo, la pintura tuvo que ceder ante la *necesidad de expresar visualmente la percepción interna*. Lo anterior obligó no solamente a cambiar las formas de representación sino también las condiciones en la forma de concebir los objetos.

La pintura, liberada de la preocupación de reproducir básicamente formas del mundo exterior, utiliza ahora, a su vez, el único elemento exterior del que ningún arte puede prescindir, a saber, la representación interior, la imagen presente en el espíritu. La pintura confronta esta representación interior con la representación de las formas concretas en el mundo real, busca, tal como ocurre en la pintura de Picasso, aprehender el objeto en su aspecto general y, cuando lo ha conseguido, intenta aquella tarea suprema que es la tarea poética por antonomasia: excluir (relativamente) el objeto exterior en cuanto tal, y considerar la naturaleza únicamente en su relación con el mundo interior de la conciencia. (Breton, 1935:186)

Así, el surrealismo propone romper el esquema social y contextual que fetichiza al objeto (cargándolo de un significado único y empobreciendo la percepción del mismo), para lo cual se plantea primero la negación del significado social que se le ha asignado al objeto, luego el establecimiento de un método y la experimentación



de una serie de técnicas para lograr este objetivo (lo que destaca el carácter dialéctico de los objetos surrealistas, mediante la exploración de los procesos inconscientes y las formas fetichistas arraigadas en las estructuras capitalistas). Subvirtiendo los mecanismos tradicionales de producción de arte, los surrealistas, exigen no sólo el materialismo del producto estético, sino también el deseo inconsciente que éste despierta.

En arquitectura Breton (1935) reconoce en el *Modern Style* (figs. 2-1 y 2-2) las cualidades que reconocía en la pintura y poesía surrealista, tal y como Dalí expresaría (citado por Breton) en 1930:

“...ningún esfuerzo colectivo ha conseguido crear un mundo de sueños tan puro y tan inquietante cual estas construcciones modern style, que constituyen, al margen de la arquitectura, en sí mismas, verdaderas realizaciones de deseos solidificados, en las que el más violento y cruel automatismo revela dolorosamente el odio hacia la realidad y el deseo de hallar refugio en un mundo ideal...”. (p.187)

Fig. 2-1. Hector Guimard, Hôtel Guimard, París.
Fuente: fotografía del autor.

Fig. 2-2. Antoni Gaudí, Casa Milà, La Pedrera, Barcelona. Fuente: fotografía del autor.

Esa arquitectura de los sueños, arquitectura del inconsciente, dejaba fuera cualquier control de la racionalidad, permitiendo al autor actuar libremente. Tal es el caso de Gaudí y Cheval, también mencionados por Breton y de los que hemos hablado en el capítulo anterior, cuyos procesos constructivos se alejaban de cualquier ortodoxia,

dando paso al deseo y a la voluntad. En relación a los métodos, los surrealistas encontraron en las teorías de Freud elementos para considerar que en el inconsciente existía un espacio que permitiría romper con esa significación social del objeto y en el automatismo *la vía de penetración de las capas más profundas del ámbito mental*.

De la exploración en lo mental el artista recupera la *representación mental pura del objeto*, sin embargo, Breton señala que el artista mediante la operación de referencia a los *restos visuales* procedentes de la percepción exterior y la “reagrupación de estos elementos desorganizados, en cuanto tiene de individual y de colectiva al mismo tiempo, se expresa la reivindicación de la personalidad de los artistas” (Breton, 1935:200), para lograr así organizar la percepción objetiva desde la subjetividad.

El surrealismo busca también romper las reglas de asociación de los objetos a través de la transformación del espacio en el que son reunidos y el tratamiento de los materiales que los configuran. Ese tratamiento implica su transformación ya que se rompe nuevamente con el significado convencional del mismo, ampliando así su lugar en el espacio social.

En otro ensayo, *Crisis del objeto*, Breton (1936) reflexiona sobre el concepto de realidad de Gaston Bachelard, haciendo énfasis en la idea de que se encontrará más en lo *real escondido que en lo real inmediato*, por lo que el surrealismo propone elevarse por encima de la vida manifiesta del objeto, de sus limitantes, para dar lugar a una serie de *latencias* que reclaman su transformación, esas *latencias* parecen surgir de la experiencia:

Todo el patetismo de la vida intelectual de hoy consiste en esa voluntad de objetivización que no puede conocer tregua y que renunciaría a sí misma si se entretuviese en hacer valer sus conquistas pasadas. No existe ninguna razón que pueda considerarse duraderamente como asentada y descuidar, por ello, la contradicción que está siempre pronta a aportarle la experiencia. Es ante todo la persecución de la experiencia lo que importa: la razón seguirá siempre, con su venda fosforescente en los ojos. (p.117)

Podemos entender entonces porque la Arquitectura Moderna chocaba tanto a los surrealistas: quebrantaba la libertad a través de



imposiciones racionalistas, rompiendo con lo natural, aquello que surge del inconsciente del autor, que nace de su experiencia, que está en él.

Para dejar escapar lo *real escondido* habrá que liberar los impulsos, así se podrá romper los límites que la civilización ha impuesto al hombre y se podrán percibir con precisión las formas del objeto. Para lo anterior, Breton consideró al objeto como un instrumento liberador de escrúpulos y obstáculos, un medio para objetivar la actividad del sueño, hacerla realidad y romper esos límites de los que se ha hablado antes, apuntando a provocar una revolución total del objeto.

Así mismo, en el documento antes citado, Breton enlistó los tipos de objetos surrealistas que se exhibieron en la *Exposición de Objetos Surrealistas*, celebrada en París en la Galería Charles Ratton (fig. 2-3), en Mayo de 1936. Los objetos expuestos fueron los siguientes: Objetos matemáticos, Objetos Naturales, Objetos Salvajes, Objetos encontrados, Objetos irracionales, Objetos *ready-made*, Objetos interpretados y Objetos móviles (fig. 2-4). Para Breton estos objetos son "ante todo de una naturaleza capaz de levantar el interdicto que resulta de la repetición abrumadora de los que caen diariamente bajo nuestros sentidos y nos conminan a considerar como ilusorio todo lo que pudiera ser fuera de ellos". (p.117)

Fig. 2-3. Exposición de objetos surrealistas. Galería Charles Ratton, París, Mayo, 1936. Fuente: André Breton Catalogue.

Fig. 2-4. Objetos surrealistas.

Finalmente, según Foster (2006:250), la fuerza de los objetos surrealistas depende de su ambivalencia, es decir de la relación que se establezca entre la historia subjetiva y la historia social en el



Marcel Duchamp, *Porte-bouteille* (Escurridor de botellas), 1964, según el original perdido de 1914, hierro galvanizado, 63.5 cms. Fuente: Philadelphia Museum of Art.



Meret Oppenheim, *Objet: déjeuner en fourrure* (Objeto, desayuno en piel), 1936, taza, plato y cuchara cubiertos de piel. Taza: 10,9 cms. de diámetro, plato: 23,7 cms. de diámetro; cuchara: 20,2 cms. de largo; altura total: 7,3 cms. Fuente: The Museum of Modern Art, Nueva York.



Meret Oppenheim, *Ma gouvernante-My nurse-Mein Kindermädchen*, 1936, metal, papel, zapatos y cuerda., 14x21x33 cms. Fuente: The Museum of Modern Art, Nueva York.



Salvador Dalí, *Veston aphrodisiaque* (Saco afrodisiaco), 1963, segunda versión del original de 1936, tela, plástico. Fuente: Seghers-Van de Velde Gallery



momento de ser forzado a dejar su contexto natural. Y es que Foster plantea que la preocupación surrealista por el desplazamiento de los objetos concuerda con la preocupación de Marx por *lo no sincrónico* en la vida histórica, referido a las relaciones sociales y los modos de producción. Será justamente a través de la revisión de ésta relación que plantearemos la inserción de la tradición en el contexto surrealista.

2.1.1. El *ready-made* de Marcel Duchamp

Entre 1913 y 1914, Marcel Duchamp comenzó a experimentar con objetos cotidianos. Los llamados *ready-mades* (por su condición de "ya hechos") buscaban desacreditar al arte al convertir los objetos ordinarios en obras de arte por el hecho de ser firmados y colocarse en una sala de exhibición (fig. 2-5), con esta acción se le da otro sentido al objeto y se hace desaparecer su utilidad. Así mismo, se plantea de manera crítica el papel del arte como material de consumo.

Llevando a otro nivel la técnica del *collage*, Duchamp superó el espacio pictórico para trabajar con piezas escultóricas o tridimensionales que conformaba a través de la selección de uno o varios objetos: "lo interesante para mí era extraer [el objeto] de su dominio práctico o utilitario y llevarlo a un dominio completamente...vacío, si se quiere, vacío de todo, vacío de todo a tal punto que he hablado de anestesia completa...", (Recogido en Macardé, 2008:143). La extracción del objeto, a la que se refiere Duchamp, parte de la indiferencia visual que el objeto provoca en el artista, es decir, un acto de elección alejado de la proyección de su propio gusto:

Incluso cuando uno hace un cuadro ordinario, siempre hay una elección: uno elige los colores, elige la tela, elige el tema, elige todo. No hay arte: es una elección esencialmente. Acá, ocurre lo mismo. Es una elección de objeto. En lugar de hacerlo, este ya está hecho. Esta elección difícil de explicar: en lugar de elegir algo que le gusta o disgusta, uno elige algo que no tiene ningún interés, visualmente para el artista. Dicho de otro modo, alcanzar un estado de indiferencia hacia ese objeto. En ese momento, eso se vuelve un *ready-made*. (Recogido en Marcadé, 2008:142)

Fig. 2-5. Marcel Duchamp, *Rueda de Bicicleta*. 1951, tercera versión del original de 1913, rueda de metal montada sobre banco de madera pintado, 128x63x42 cms. Fuente: The Museum of Modern Art, Nueva York.

Los *ready-mades* logran desplazar los objetos de su contexto convencional hasta diluir cualquier referente que se tenga de ellos, los objetos son despojados de cualquier sentido separándolos de su uso (fig. 2-6). Para Juan Eduardo Cirlot (1990) las intenciones de Duchamp fueron: primero, desorientar al público a través del rompimiento de la costumbre y la tradición, luego, dar un lugar privilegiado al objeto por encima de su utilidad y el valor que se le ha asignado cotidianamente, por último hacer surgir nuevas relaciones simbólicas entre el sujeto y el objeto.



Dice Duchamp “mi idea ha sido encontrar” (Marcadé, 2008:145), los *ready-mades* son también objetos encontrados. La idea del encuentro fortuito fue muy importante para los surrealistas, especialmente para Breton, para quien cada encuentro es una revelación que los deseos inconscientes montan. Será justamente el azar, aquel que *manifiesta la necesidad exterior para abrirse camino en el inconsciente humano*, quien permitirá que suceda lo maravilloso. Para Breton el encuentro con los objetos es eso, un acto maravilloso. Así, los *ready-mades* constituyen los primeros objetos surrealistas, tal y como lo señala el *Diccionario abreviado del surrealismo*. (Breton & Eluard, 1938: 71)

2.1.2. Los objetos encontrados

Los objetos encontrados de los surrealistas, *objets trouvés*, apuestan por la transformación de la percepción de la realidad. Para Breton estos objetos se pueden encontrar en todos sitios o no encontrarse en ningún lado, objetos pasados de moda, obsoletos, inusitados; estos objetos cotidianos son encontrados al azar, manipulados o ensamblados con otros, creando nuevas asociaciones y significados para los objetos, “pueden entenderse como objetivaciones de deseos, materializaciones en el ámbito de la realidad fenoménica de fantasías y anhelos escondidos” (Ramírez, 2009:122), siendo el desplazamiento y la transformación del objeto el resultado del cumplimiento del deseo interior.

Breton considera que los objetos encontrados son proyecciones del deseo que el azar objetivo¹ hace aparecer, siendo él un gran aficionado a la colección de objetos, según lo expresa en *Nadja*, de 1928, donde Breton describe su interés por los objetos poco comunes en el mercadillo de Sain-Ouen, en París. Ahora bien, si es a través del hallazgo que se crea la duda de la condición del objeto, su enigma, será a través del desplazamiento del objeto de su contexto original, para ser circunscrito en un nuevo medio cargado

Fig. 2-6. Marcel Duchamp, *Poème-Objet (La caja en la valija)*, 1938, ensamblaje maleta de piel con asa que contiene 69 réplicas en miniatura y reproducciones impresas. Fuente: Philadelphia Museum of Art



de otros significados, que llega la inclusión en un mundo fantástico.

Walter Benjamín (1940) lo explica de la siguiente manera: "la fascinación más profunda del coleccionista consiste en encerrar el objeto individual en un círculo mágico, congelándose éste mientras le atraviesa un último escalofrío (el escalofrío de ser adquirido)" (p. 223). Y es que, para Benjamín, cuando un objeto es encontrado y desplazado de su contexto natural se interrumpe el flujo espontáneo de la historia, apropiándose de acontecimientos cercanos, para dejar surgir las cualidades internas y externas del objeto, dotándolo de propiedades mágicas. Es decir, la atemporalidad que adquiere el objeto y la apropiación fortuita de otras realidades otorga un valor mágico que otros pueden experimentar. De ahí que el observador se vea retado a explorar rincones y resquicios de su imaginación con el fin de descifrar los enigmas planteados por el artista.

Ahora bien, el hecho de agrupar objetos diversos y establecer una relación común entre ellos puede ser indicativo de las muchas transformaciones sufridas por el objeto en el mundo físico (fig. 2-7), lo cual logra desmontar patrones de pensamiento racionales, así como, también señalan el contacto con el ser humano como el agente de dicha transgresión. En otras palabras, los componentes fenomenológicos de la experiencia (espacio y tiempo) son sustituidos por impresiones subjetivas que apelan a las facultades sensoriales del objeto, más que a su funcionalidad.

2.1.3. Los objetos surrealistas y de funcionamiento simbólico

En la revista *Cahiers d'Art*, 1932, Salvador Dalí establecía las siguientes categorías para los objetos: 1. el objeto que existe fuera de nosotros, sin nuestra participación en él (artículos antropomórficos); 2. el objeto que asume la forma inamovible del deseo y los actos de nuestra contemplación (artículos oníricos); 3. el objeto que es móvil, y de tal modo que se puede interactuar con él (artículos que funcionan de modo simbólico); 4. el objeto que tiende a provocar nuestra fusión con éste y nos lleva a unificarnos con él (hambre de un artículo y artículos comestibles) (Recogido en Lehman, 2007). Así mismo, Dalí define el objeto surrealista como el "objeto que se presta al mínimo funcionamiento mecánico, y que se basa en los fantasmas y representaciones que pueden ser provocados por la realización de actos inconscientes." (Breton, 1935: 203)

Fig. 2-7. André Breton, *Poème-Objet* (Poema-Objeto), 1941, ensamblaje montado sobre Madera, 45.8x53x11 cms. Fuente: Museum of Modern Art, New York

Las anteriores definiciones anticipan la idea que Dalí desarrollará acerca del objeto de funcionamiento simbólico que, según él mismo, son aquellos que “no dan la menor oportunidad a las preocupaciones formalistas. Al corresponder con fantasías y deseos eróticos claramente caracterizados, dichos objetos dependen únicamente de la imaginación amorosa de cada cual, y son extra-plásticos” (Breton, 1935:204), así el simbolismo de los objetos era básicamente sexual y nacía en el inconsciente.

La encarnación de estos deseos, sus medios de objetivación a través de la sustitución y la metáfora, y su expresión simbólica, constituyen el típico proceso de la perversión sexual, que es en todo muy parecido al proceso de la creación poética. (Recogido en Fer, 1999: 228)

Así mismo, Breton (1936:117) establece que, de los objetos de funcionamiento simbólico de Salvador Dalí, surge cierta voluntad de objetivación de la actividad inconsciente de vigilia (fig. 2-8). La objetivación, a la manera de la técnica, se ubica en un extremo, y en contraposición, como acto de rebelión absoluta contra el mundo y la realidad, se sitúa el deseo. En ese campo que abarca esas dos extremidades, se instala el surrealismo como productor de objetividad, como intercambio entre la razón y la sin razón.

Podemos decir entonces que los objetos de funcionamiento simbólico son aquellos objetos cotidianos que, colocados en un determinado contexto o asociados a otros objetos, adquieren significación sexual (fig. 2-9), se convierten en fetiches, aunque de una categoría diferente a la que nos hemos referido antes, ya que “un fetiche es, tanto un objeto que se cree que posee un poder mágico, como un objeto que ha adquirido una significación erótica excepcional para un individuo particular” (Bradley, 1999:44), entre los fetiches con poderes mágicos que los surrealistas coleccionaban se encuentran los objetos de arte primitivo o los objetos encontrados.²



Fig. 2-8. Salvador Dalí, *Le téléphone aphrodisiaque blanc* (Teléfono afrodisíaco blanco), 1938, plástico y yeso pintado, 18x12.5x30 cms. Fuente: Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

Fig. 2-9. Alberto Giacometti, *Boule suspendue* (Globo suspendido), 1931, yeso y metal, 60x35x36 cms. Fuente: Fundación Alberto y Annette Giacometti

2.2 El automatismo y otras técnicas surrealistas

En el movimiento Dada se comenzó la experimentación en nuevas formas de expresión artísticas y, por supuesto, en sus procedimientos y técnicas. Se propusieron procedimientos en literatura y en las artes plásticas, por ejemplo el poema fónico o el poema creado al azar, el *collage*, el fotomontaje, los *ready-mades* y finalmente la escritura automática, una práctica compartida (o desarrollada en paralelo) entre Dada y el Surrealismo. La escritura automática es un descubrimiento fortuito, que nace del interés por las etapas previas al sueño, o etapas de semi-sueño, y la aplicación de las asociaciones espontáneas de Freud. (Bonnet, 2008)

Es en realidad acerca de los sueños sobre lo que parte casi toda la actividad surrealista, por lo que resultaba indispensable asegurarse del “intercambio constante que debe producirse en el pensamiento entre el mundo exterior y el mundo interior, intercambio que necesita de la interpretación continua de la actividad de vigilia y de la actividad del sueño” (Breton, 1932:107). Los sueños se convirtieron tanto en fuente de métodos, de recursos e incluso de imágenes, como de mecanismos mediante los cuales acceder al inconsciente, incluso al colectivo, como veremos luego.

En 1919, Breton comenzó a interesarse en las frases o diálogos extraídos de los sueños que podían recordarse nítidamente al despertar, otorgándoles el valor de *piedra de toque* en sus trabajos literarios, con Philippe Soupault empezó a reproducir estos estados que los alejaban de la realidad y les acercaban a una nueva vía de exploración del espíritu, donde la *velocidad del pensamiento no es superior a la de la palabra*:

Basándonos en esta premisa, Philippe Soupault (...) y yo nos dedicamos a emborronar papel, con loable desprecio hacia los resultados literarios que de tal actividad pudieran surgir. Al término del primer día de trabajo, pudimos leernos recíprocamente unas cincuenta páginas escritas del modo antes dicho. (Breton, 1924:31)

Así, en sesiones de hasta diez horas Soupault y Breton consiguieron escribir *Les Champs magnétiques* (*Los Campos Magnéticos*), obra que “despliega en ella una poesía nueva, caracterizada por un insólito desencadenamiento de imágenes” (Bonnet, 2008:XVI). A partir de ese momento se desarrolla un alto interés en la actividad onírica que derivó en el llamado Período de los sueños, donde el grupo se vio envuelto en una nebulosa que los hacía confundir vigilia con sueño, tal y como lo describe Louis Aragon en *Una ola de sueños*:

René Crevel se encontró con una dama que le enseñó a dormir un sueño hipnótico particular, semejante más bien al estado de sonambulismo. Pronunciaba entonces discursos totalmente hermosos. Una epidemia de sueños se abatió sobre los surrealistas. Un gran número de ellos, siguiendo con exactitud variable el protocolo inventado, descubrió dentro de sí una facultad similar, y hacia el fin de 1922 (...) son siete u ocho que no viven más que para esos instantes de olvido en que, con las luces apagadas, hablan, sin conciencia, como ahogados al aire libre (p.60).

Estas sesiones de trance hipnótico a las que se sometían los surrealistas arrojaron ejercicios de escritura y dibujo automáticos, tal y como sucede con los mensajes recibidos automáticamente por los médiums. En *Génesis y perspectivas artísticas del Surrealismo* (1941), Breton reconoció que “el automatismo [era] heredado de los médiums” (p.188), sin embargo, fue hasta 1924 en el primer *Manifiesto del Surrealismo*, texto fundacional del grupo, donde se definió la técnica de la escritura automática:

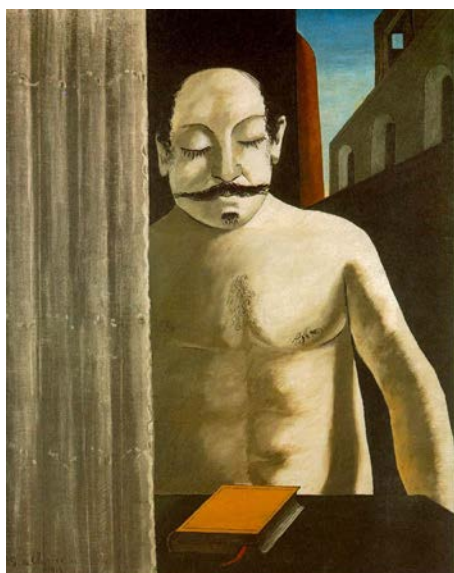
Ordenad que os traigan recado de escribir, después de haberos situado en un lugar que sea lo más propicio posible a la concentración de vuestro espíritu sobre sí mismo. Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces. Prescindid de vuestro genio, de vuestro talento, y del genio y el talento de los demás. Decíos hasta empaparos de ello que la literatura es uno de los más tristes caminos que nos llevan a todas partes. Escribid de prisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente de prisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. (Breton, 1924:37)

La escritura automática pretende ayudar al espíritu a liberarse de los condicionamientos sociales que lo atan y mantienen desorientado, con el fin de producir un imaginario libre e individual “emancipado



de las interdicciones de la moral, la razón o el gusto artístico" (Paz, 1992:177). Consiste en caer en un semi-sueño o trance, y anotar el monólogo o las imágenes que se presentan, separando estrictamente la conciencia de la mano. Es decir, la mano que escribe ya no obedece al sujeto al que pertenece, sino que actúa como por otra voluntad y se convierte en otro: uno se encuentra en estado de sueño y el otro en acción.

Sin intención preconcebida, la pluma que corre para escribir, o el lápiz que corre para dibujar, hila una sustancia infinitamente preciosa (...) [que] aparece cargada de todo lo que el poeta o el pintor esconde de emocional en ese momento. (Breton, 1941:188)



La escritura automática se convierte entonces en el automatismo, que da cabida a la experimentación verbal y gráfica. Bajo el automatismo los pintores dejan nacer formas involuntarias, no tienen más la obligación de reproducir formas conocidas y entonces puede surgir una representación interior, obteniendo como resultado, en muchos casos, un ejercicio de abstracción. André Masson y Joan Miró son algunos exponentes (fig. 2-10).

Además del automatismo, Breton confirma que se puede acceder a la composición surrealista a través de las representaciones en *trompe-l'oeil* de las imágenes del sueño. El espíritu libre de los condicionamientos sociales, en el sueño no encuentra ataduras, por lo que conjuntando acción y sueño el artista "mantendrá la conciencia objetiva de la realidad y su desarrollo interno, en cuanto (...) tiene de mágico al sentido individual, por una parte, y al sentimiento universal, por otra" (Recogido en González García et al., 2009:460), las transcripciones de los sueños, la fantasía y las alucinaciones son revelaciones que manifiestan abiertamente las imágenes del espíritu. Breton considera la obra de Giorgio De Chirico, hasta 1918, la más trascendente en el ámbito de lo onírico (fig. 2-11).

Fig. 2-10. André Masson, *Les Villageois* (Los aldeanos), 1927, óleo y arena sobre lienzo, 80.5x64.5 cms. Fuente: Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, París.

Fig. 2-11. Giorgio De Chirico, *Le Cerveau de l'Enfant* (El cerebro del niño), 1914, óleo sobre lienzo, 80x65 cms. Fuente: Moderna Museet, Estocolmo.

Ahora bien, para Breton (1941) "una obra sólo puede considerarse surrealista en la medida que el artista se esforzó en alcanzar el campo psicofísico total (del cual el campo de conciencia no es sino una breve parte)"³ (p. 189), ese campo psicofísico, al que se refiere Breton, es aquella zona tan profunda de la mente en la que ya no tienen influencia las cargas emotivas, ni morales, ni temporales. En las sesiones de estados secundarios, como el automatismo y el sueño provocado, se establece una conexión entre el sujeto y el inconsciente



individual y colectivo. Estas conexiones tienen la particularidad de hacer surgir elementos con un alto grado de *absurdo inmediato*:

(...) y este absurdo, una vez examinado con mayor detención, tiene la característica de conducir a cuanto hay de admisible y legítimo en nuestro mundo, a la divulgación de cierto número de propiedades y de hechos que, en resumen, no son menos objetivos que otros muchos. (Breton, 1924:32)

Esta idea del absurdo inmediato concuerda con lo establecido, por Tzara y Arp, en referencia a la inmediatez. Para los dadaístas, la inmediatez posibilita que el artista vacíe su propia sensibilidad en el objeto artístico, alcanzando la expresión de las experiencias y la realidad objetiva. Recordemos que fue en el arte primitivo donde descubrieron esa expresión intensa y vital de la personalidad del individuo y de su realidad inmediata.

Breton dirá más tarde, en *Génesis y perspectiva artística del surrealismo* (1941), que la incapacidad de extraer lecciones de la experiencia es un delito y que existe necesidad de hacer ósmosis con el arte primitivo, con el fin de concretar una síntesis con el mito. Existe un tesoro en la visión primitiva que, los surrealistas y antes los dadaístas, no están dispuestos a dejar pasar. Ese tesoro no es otro que la experiencia y la tradición, que ayudarán al artista a tomar conciencia objetiva de la realidad.

En la obra de dos autores encuentra Breton esta extraordinaria relación con el arte primitivo: Wolfgang Paalen y Frida Kahlo (fig.

Fig. 2-12. Wolfgang Paalen, *Eroun*, 1944, óleo sobre lienzo, 33x42 cms. Fuente: Weinstein Gallery, San Francisco.

Fig. 2-13. Frida Kahlo, *Mis abuelos, mis padres y yo*, 1936, óleo sobre metal, 30.7x34.5cms. Fuente: Museum of Modern Art, New York.

2-12 y 2-13). Ambos autores lograron expresar los valores reales del espíritu en un modelo puramente interior (Paalen, a través del ejercicio del automatismo, y Kahlo, por medio de la relación que estableció con la tradición popular mexicana) que, ausente de contradicciones, se atiene concretamente a sus bases reales, dejando que: “la subjetividad artística se identifique con la verdadera objetividad; sabed rendir homenaje a la facultad individual que consigue introducir un resplandor en la gran ignorancia, en la gran oscuridad colectiva” (Recogido en González García et al., 2009:455).

Para los surrealistas el artista debía renunciar a su personalidad para dejar que el tesoro de la colectividad aflore en su obra, no interesaba el desarrollo del mito personal, sino la creación de un mito colectivo. Ahora bien “la exploración sistemática y apasionada del inconsciente, la certeza de que lo que aún se nos esconde es infinitamente más rico que aquello que conocemos, no supone en absoluto renunciar, en el acto poético, al ejercicio de las facultades conscientes” (Pariente, 1996:137).

Ahora bien, la reconciliación con la tradición fue un interés general del arte de vanguardia y la arquitectura moderna. Artistas y arquitectos buscaban inspirarse en culturas primitivas y/o rurales, cuyas formas de expresión eran ajenas a estilos y lenguajes falseados, como una manifestación de su oposición a la modernidad y la industrialización. Así, la sensibilidad de artistas y arquitectos se asociaba a expresiones puras, buscando reflejar con sencillez, intensidad e inmediatez, de manera casi automática la cotidianidad colectiva. Al respecto Alan Colquhoun (1978) escribe:

En las décadas de los veinte y de los treinta se creía que era posible determinar necesidades humanas universales y que éstas necesidades podían definir las funciones concretas de las diversas partes de un edificio. Los arquitectos de la *Neue Sachlichkeit* creían que el papel del arquitecto se limitaba a esta actividad analítica; pero quienes como Le Corbusier, tenían una mentalidad más sofisticada se dieron cuenta de que, más allá de la satisfacción de las necesidades objetivas, había un amplio dominio de la metáfora y la poesía; un dominio accesible a todos, pero que el arquitecto, gracias a su control de la forma, estaba especialmente llamado a entender. (p.52)

Por otro lado, Antonio Armesto (2008) en su ensayo *Coderch y la lámpara maravillosa: la pregunta por la tradición*, documento sobre

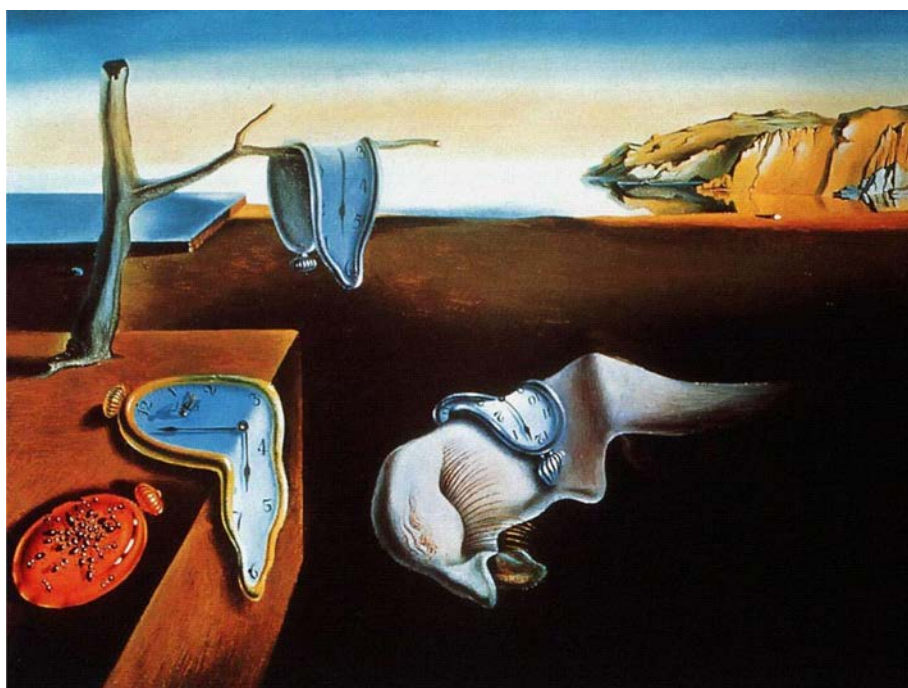
el arquitecto catalán José Antonio Coderch (1913-1984), establece una relación conceptual entre la obra de éste y los planteamientos teóricos de Adolf Loos que se refieren a la arquitectura vernácula⁴, dejando ver que la objetividad “ha constituido en varios momentos de la formación de la arquitectura moderna el modo más eficaz de sustraerse críticamente a los aspectos contingentes de las modas y al peligro del acartonamiento del nuevo lenguaje” (p. 16). Así, Armesto destaca en la obra de arquitectos como Richard Neutra, Alvar Aalto, Marcel Breuer, José Luis Sert, Luis Barragán y, por supuesto, el propio Coderch, el interés (que primero manifestó Loos) por la tradición viva, así como la disposición a colocarse en una posición *sachlich* que les permitiría llegar al núcleo objetivo de la realidad a través de la técnica y el oficio.

Según lo anterior, la cueva, la cabaña primitiva o la casa rural eran vistas por los modernos como un signo objetivo puro que denotaba eficacia. Aceptando la dimensión diacrónica de la historia, se aceptaba la posibilidad de que “la historia nos es asequible, no como algo que puede ser saqueado, sino como algo que debe ser transformado” (Colquhoun, 1978: 13), así los arquitectos modernos recurrían al depósito de la historia con la intención de rescatar soluciones comprobadas durante siglos dejando a la intuición, a la irracionalidad, por encima de lenguajes y tipos, la tarea de selección.

Si antes hemos visto al automatismo como un método que libera al espíritu de convencionalismos y que permite expresar experiencia y tradición a través de la conexión del sujeto y el inconsciente colectivo, sin obligar a la renuncia de la sensibilidad del artista, podremos considerar entonces éste estado como el ideal para acceder desde el inconsciente a la objetividad.

2.2.1 El método paranoico-crítico de Salvador Dalí

Para Salvador Dalí, las imágenes surrealistas tienden hacia su existencia objetiva en la realidad por lo que se lanza a la *conquista de lo irracional*⁵ en una idea que supera al automatismo y la actividad onírica. Dalí considera estos métodos demasiado pasivos y no evolutivos, así que plantea en 1929 la idea de “sistematizar la confusión del mundo de la realidad” (Recogido en González García et al., 2009:443), a través de la actividad paranoico-crítica. Apoyado en Breton que afirma:



el surrealismo no consisten sólo en una simple reagrupación de las palabras o en una caprichosa redistribución de las imágenes visuales, sino en la recreación de un estado que no tiene nada que envidiar al de la enajenación mental. (Breton, 1930:152)

Este método, basado en la paranoia y la asociación interpretativo-crítica de los fenómenos delirantes de los sueños y los resultados automáticos pretende: “hacer valer objetivamente y en el plano de lo real el mundo delirante y desconocido de nuestras experiencias racionales” (Recogido en González García et al., 2009:480), enlazando el mundo imaginativo, las imágenes de la irracionalidad y la realidad fenoménica.

La relación entre la imagen surrealista y el fenómeno, que establece el método paranoico-crítico, descubre nuevas y objetivas significaciones de lo irracional y pone en duda a la realidad (fig. 2-14). Así, el método plantea una apertura incontrolada de asociaciones e imágenes delirantes, que por naturaleza son sistemáticas, y que adquieren significado en la conciencia solo a través del análisis, cuya inteligencia crítica solo ejerce una función reveladora de sutilezas (que ya son existentes en el momento del delirio instantáneo), para finalmente sistematizar y hacer inteligible el material irracional.

Fig. 2-14. Salvador Dalí, *La persistencia de la memoria*, 1931, óleo sobre lienzo, 24.1x33cms. Fuente: Museum of Modern Art, New York.

Según Juan A. Ramírez (1996) el método paranoico-crítico de Dalí cuenta con cuatro procedimientos básicos: ligamientos, control

paranoico del punto de vista, eco morfológico y la confusión de figuras, que es el procedimiento más característico del método. La (re)figuración y (re)formación, que implica la paranoia, hace posible ver otras formas y figuras en ciertas figuras, según y cuándo se mire, el aspecto de la crítica se vuelve necesario para generar cierta distancia que permite aislar y evaluar las asociaciones indiscriminadas de la paranoia. (Epps, 1995)

2.2.2 Las técnicas del automatismo y el azar

El movimiento Dada planteó nuevas formas de expresión artística, así como técnicas y procedimientos para alcanzarlas, luego los surrealistas continuaron con la experimentación de las mismas con el fin de dotar al automatismo de medios para alcanzar su objetivo. Max Ernst lo explica así:

Al principio, no resultaba fácil ni a pintores ni a escultores encontrar los procedimientos propios de la “escritura automática” adaptados a sus posibilidades expresivas técnicas, que les permitieran alcanzar la actividad poética, es decir, excluir del proceso generador de la obra de arte la razón, el gusto y la voluntad consciente. (Recogido en Klingsöhr-Leroy, 2006:8)

Explorar el inconsciente implica un cierto abandono que permita la emancipación del espíritu, por lo que es importante aislar la voluntad de la actividad física. Estas técnicas “consisten siempre en algún tipo de procedimiento material, mecánico, que sirve para producir paisajes mentales, paisajes imaginarios, para estimular las facultades visionarias del pintor o del espectador” (Solana, 2002:15). Así comenzó la experimentación de técnicas como el *collage*, el fotomontaje, el *frottage*, la decalcomanía, el *fumage*, el *grattage*, etc.

Aunque la práctica del *collage* fue iniciada por los cubistas, dadaístas y surrealistas multiplicaron sus posibilidades expresivas y conceptuales. En 1920 Breton, Tzara, Aragon y Soupalt fueron sorprendidos por los primeros *collages* que llegaban desde Colonia y que identificaron desde el primer momento con la forma poética de Lautrémont⁶. Así la asociación de objetos no compatibles en un espacio común (fig. 2-15) se convertía en el paradigma de expresión para el automatismo:



Fig. 2-15. Joan Miro, *Collage*, 1928, carbón sobre papel, cartón, papel pintado, 99x69.5 cms. Fuente: Pinakothek der Moderne, Sammlung Anette und Udo Brandhorst.



el objeto exterior había roto su campo habitual, sus partes constituyentes se habían emancipado en cierto modo de él mismo, de manera que mantenían con otros elementos relaciones enteramente nuevas, escapando al principio de la realidad pero sin dejar por ello de tener una eficacia en el plano real (trastorno de la noción de la relación). (Breton, 1941:187)

Para Max Ernst la técnica del collage es “el aprovechamiento sistemático del encuentro fortuito o inducido, de dos o más realidades ajenas entre sí en un plano aparentemente inapropiado...y de la chispa de poesía que salta en el acercamiento de tales realidades” (Recogido en Elger, 2009:74). A este chispazo también se refirió Breton⁷ en el primer *Manifiesto* cuando detallaba el carácter de la imagen surrealista, la cual surge de la aproximación de dos realidades distantes, luego de esta aproximación se produce una chispa, *la luz de la imagen*. El surrealismo, a través del automatismo, crea la atmósfera perfecta para que esas imágenes surgan con libertad.

Max Ernst fue sin duda quien más se dedicó a experimentar y utilizar de forma sistemática las técnicas del automatismo, sus collages son composiciones que combinan imágenes de contextos diferentes en un espacio pictórico unitario (fig. 2-16). De los catálogos comerciales, las láminas escolares y los grabados antiguos, surgían las imágenes que tras asociarse de forma azarosa se transformaban en escenarios únicos.

Un día de lluvia en Colonia, el catálogo de una institución de enseñanza llama mi atención. Veo anuncios de modelos de todo tipo, matemáticos, geométricos, antropológicos, zoológicos, botánicos, anatómicos, mineralógicos, paleontológicos, etcétera, elementos de tan dispar naturaleza que la absurdidad de su acumulación desconcertaba la vista y desconcertaba los sentidos, provocaba alucinaciones y otorgaba a los objetos representados nuevos y rápidamente cambiantes significados. Sentí que mi sentido de la vista se agudizaba hasta tal punto que vi aparecer los objetos sobre un nuevo suelo. Para concretar éste bastaba con un poco de pintura o un par de líneas, un horizonte, un desierto, un cielo, un enmaderado en el suelo y elementos parecidos. De este modo quedó fijada mi alucinación. (Recogido en Klingsöhr-Leroy, 2006:70)

Fig. 2-16. Max Ernst, *Une Semaine de Bonté (Una semana de bondad)*, Edipo, 1933, lápiz, gouache, 15.3x11.5 cms. Fuente: André Breton Catalogue.



La técnica del *collage* permitió a Ernst dos cosas: primero, romper la relación entre el objeto y su contexto, es decir, del lugar donde es lógico que estén, luego, ya que los objetos son desplazados de su contexto, se consigue una comprensión *absolutamente nueva* de la realidad que deja fuera los convencionalismos. (Fer, 1999)

Además del *collage*, Max Ernst experimentó con el *frottage*, el *grattage* y la decalcomanía. En las técnicas del *frottage* y el *grattage* el artista frota o rasca un lápiz o pincel sobre el papel o tela colocados sobre una superficie áspera, dejando que la forma de la superficie aparezca en el papel o tela (fig. 2-17). Por otro lado, la decalcomanía es una técnica monocromática en la que el color se extiende sobre una superficie, después se presiona una hoja en blanco dejando que la superficie de color se transforme, a continuación se retira la hoja.

Ahora bien, “la cualidad determinante de un dibujo automático es el proceso a través del cual se hace surgir una nueva imagen (o se provoca) al interpretar de una forma determinada una serie de marcas no icónicas” (Fer, 1999:57), por lo que debemos entender que a pesar de que estas técnicas ceden mucho espacio al azar, el azar no es más que la base de la imagen y que en realidad el punto de partida del proceso creativo no es una construcción fortuita. La obra final es una pieza que equilibra el azar y el orden compositivo, donde se pueden identificar elementos excluidos de la racionalidad, así como la mano creadora del artista. Define Breton: “el azar sería la forma en que se manifiesta la necesidad exterior para abrirse camino en el inconsciente humano”. (Breton & Eluard, 1938:19)

Fig. 2-17. Max Ernst, *Le repos du mort*, 1925, *frottage*, lápiz sobre papel, 30x41 cms. Fuente: Philadelphia Museum of Art



2.2.3 Los juegos surrealistas

En el ensayo *El uno en el otro*, Breton (1950) deja clara la importancia de la actividad lúdica para el movimiento. El grupo, a pesar de su diversidad, tenía muchos intereses en común y en sus sesiones colectivas solían realizar actividades que pretendían siempre ir más allá de lo convencional y establecer su postura en contra de las normas de la sociedad burguesa. Dice Breton en el ensayo citado: "Si hay, en el surrealismo, una forma de actividad cuya persistencia ha tenido el don de excitar la saña de los imbéciles, es sin duda la actividad de juego" (p.306)

La dinámica del juego permite a los surrealistas la *acción libre*, la arbitrariedad, las asociaciones libres, el azar, además de vencer la antinomia entre lo serio y lo no-serio, en estas sesiones se daba rienda suelta al *dictado del pensamiento* del cual se tomaba nota en textos o dibujos automáticos. Además, por medio del juego surrealista se daba al espíritu la oportunidad de volver a la infancia, esa que es la *verdadera vida*, por lo que estos juegos a menudo eran desarrollados a partir de juegos infantiles.

El *cadáver exquisito* fue uno de los juegos más populares (fig. 2-18), se centraba en que cada uno de los participantes escribiera una palabra destinada a formar una frase o el comienzo de una figura en un papel, lo dobla y lo pasa al siguiente jugador, éste sin saber lo que había escrito o dibujado su antecesor continúa la frase o figura⁸. En muchos casos el azar provoca que los resultados del juego estén cargados de poesía, humor o belleza, incluso lo absurdo, que visto desde otra lógica, puede llegar a ser inquietante para la imaginación.

La realidad subyacente al mundo, la surrealidad, solamente puede ser alcanzada por medio de la luz que ofrecen las imágenes surrealistas. Los surrealistas buscaban en el juego una revelación, claves que mostraran las distintas paridades entre los diversos dominios de lo real.

Fig. 2-18. *Cadavre exquis* (Cadáver exquisito). Autor desconocido, 1935, tinta, crayones de colores sobre papel negro, 31.5x19.7 cm. Fuente: André Breton Catalogue.

2.3 De las imágenes surrealistas a los arquetipos

Se ha definido al Surrealismo como una actitud del espíritu. Así mismo, como movimiento artístico representa una manera de pensar en un momento concreto, que se manifiesta en múltiples formas, no sólo en la literatura y la pintura, sino también en fotografía y cine. Logrando romper con la estética realista se cuestiona al arte como institución, introduciendo un nuevo imaginario, cargado de imágenes que trabajan desde el inconsciente y que responden a una serie de prácticas, técnicas, procedimientos y métodos. Por lo que el concepto de *imagen* es crucial para entender el Surrealismo.

En el *Manifiesto del Surrealismo* de 1924, Breton precisa la naturaleza de la imagen surrealista que tiene como antecedente la conceptualización de P. Reverdi: *la imagen es una creación pura del espíritu*. Producto del automatismo, la imagen es la única guía para el espíritu que avanza buscando “una luz especial, la luz de la imagen” (p. 43). Convirtiéndose, la imagen, en el trampolín que impulsa al espíritu a satisfacer sus necesidades.

Poco a poco, el espíritu queda convencido del valor de realidad suprema de estas imágenes. Limitándose al principio a sentirlas, el espíritu pronto se da cuenta de que estas imágenes son acordes con la razón, y aumentan sus conocimientos. El espíritu adquiere plena conciencia de las limitadas extensiones en que se manifiestan sus deseos, en las que el pro y la contra se armonizan sin cesar, y en las que su ceguera deja de ser peligrosa. El espíritu avanza, atraído por estas imágenes. (p. 44)

Así mismo, en *La conquista de lo irracional*, 1935, Salvador Dalí define las imágenes, de la irracionalidad concreta⁹, como aquellas “que provisionalmente no son explicables ni reducibles por los sistemas de la intuición lógica ni por los mecanismos racionales” (Recogido en González García et al., 2009:479), idea que apoya a Breton para quien:

la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos

en traducir a lenguaje práctico, sea debido a que lleva en sí una enorme dosis de contradicción, sea a causa de que uno de sus términos esté curiosamente oculto, sea porque tras haber presentado la apariencia de ser sensacional se desarrolla, después, débilmente (que la imagen cierre bruscamente el ángulo de su compás), sea porque de ella se derive una justificación *formal* irrisoria, sea porque pertenece a la clase de las imágenes alucinantes, sea porque preste de un modo muy natural la máscara de los abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrario (...)(1924:44)

Se buscaba la negación de la realidad por medio de la ruptura entre imagen y mundo real (Fanés, 2002:193), así como, representar una noción refractaria de la realidad, de esa realidad totalitaria, unívoca y delimitada que los surrealistas estaban decididos a transformar. Ahora bien, es a través del automatismo y los sueños como se obtiene acceso al inconsciente, en *Posición política del arte actual*, de 1935, Breton es bastante explícito al respecto:

En particular, todo el esfuerzo del Surrealismo, tras quince años, ha consistido en obtener del poeta la revelación instantánea de esas huellas verbales cuyas cargas psíquicas son transmisibles a los elementos del sistema percepción-consciencia (...) No dejaré de repetir que sólo el *automatismo* es el dispensador de elementos en el que el trabajo secundario de mezcla emocional y paso del inconsciente al preconscious [subconscious] puede ejercerse válidamente. (Recogido en González García et al., 2009:456)

Estas ideas fueron inspiradas, como veremos ahora, por el psicoanálisis freudiano aunque Breton nunca fue totalmente fiel a estos preceptos. Para Freud, el inconsciente era todo contenido mental que queda fuera de la conciencia y al que el sujeto puede acceder con dificultad, sin embargo, si lo logra, el inconsciente se manifiesta en el sujeto con absoluta seguridad y un sentido de realidad exacerbada. Freud defendía la existencia del inconsciente a través de: el fenómeno de la hipnosis (que mostró que se puede saber algo sin saber que se sabe, o que se puede desear algo sin saber la auténtica razón de ese deseo), el mundo simbólico de los mitos y los sueños. El análisis de los sueños era para Freud el camino para acceder a la provincia de lo inconsciente, para él, los sueños sólo se pueden entender a partir de un significado profundo, no consciente, distinto del significado explícito y superficial.

Da la impresión de que los surrealistas no distinguieron estrictamente entre inconsciente y subconsciente. El subconsciente que se refiere a un segundo nivel de conciencia, contiene lo que está latente, pero no forma parte totalmente del ámbito de lo consciente (Laplanche & Pontalis, 1996:463), los surrealistas exploraron sobre todo ésta zona, convirtiendo los sueños y la escritura automática en vías de acceso a una conciencia *latente* e individual.

Sin embargo, en el artículo *L'Entrée des Médiums* (1922) Breton describe el automatismo como un *dictado mágico* haciendo énfasis en como éste se hace eco de una "conciencia universal", idea contraria a los planteamientos de Freud para quien los sueños eran escenarios de la individualidad y su trascendencia, o universalidad, se validaba exclusivamente como escenario del subconsciente y no como representatividad colectiva.

Podemos entender entonces que Breton asumía que el automatismo era mucho más que *el vertiginoso descenso al interior del individuo* y que para acercarse a la conciencia objetiva de la realidad (que permitirá la liberación del espíritu y su integración a la colectividad), el automatismo debía:

(...) hallar a toda costa lo natural, la verdad y la originalidad primitivas, debía obligatoriamente descubrirnos algún día la inmensa reserva de la que surgen los símbolos aptos para difundirse, a través de la obra de algunos hombres, en la vida colectiva. (Recogido en González García et al., 2009:456)

Para comprender mejor el concepto de colectividad tomaremos en cuenta la concepción de inconsciente colectivo de Carl G. Jung, quien gracias a sus análisis de los sueños y el estudio comparado de las creaciones culturales (particularmente mitos, leyendas y religiones), supuso, además del inconsciente individual, el inconsciente colectivo, esa parte de la psique que conserva y transmite la común herencia psicológica de la humanidad.

Estos contenidos psíquicos inconscientes (comunes a toda la humanidad) no tienen su origen en la experiencia individual, el fundamento de dichos elementos está en la tradición y la experiencia de nuestros antepasados. La mente tiene su propia historia y la psique conserva muchos rastros de las anteriores etapas de su desarrollo, los contenidos del inconsciente ejercen una influencia formativa

sobre la psique, así el inconsciente del hombre moderno conserva la capacidad de crear símbolos.¹⁰

Para Jung, el símbolo no es una alegoría, sino la imagen de un contenido en su mayor parte trascendente a la consciencia¹¹. La creación de un símbolo no es un proceso racional, pues este proceso no puede producir una imagen que representa un contenido inconcebible en el fondo, ya que, para comprender el símbolo se necesita una cierta intuición que conozca aproximadamente el sentido de ese símbolo creado y lo incorpore a la consciencia.

Cuando Breton afirma que las imágenes surrealistas no son siempre evocadas, pero que tienen la “característica de conducir a cuánto hay de admisible y legítimo en nuestro mundo” (1924:32) parece considerar al subconsciente como un archivo de riquezas poéticas, esa *inmensa reserva de la que surgen los símbolos*, que finalmente nos acerca a la conciencia objetiva de la realidad.

El espíritu lleva siempre las huellas de la evolución recorrida y revive, por lo menos en los sueños, las épocas más distantes. Armonizar ambos estados, el sueño y la realidad, permite llegar a la surrealidad y son “las imágenes del sueño [quienes] proporcionan ciertos arquetipos para esta subversión” (Paz, 1992:175). Dentro del inconsciente colectivo hay estructuras o arquetipos psíquicos que no tiene contenido propio, pero que sirven para organizar y canalizar el material psicológico. Los temas míticos, ligados siempre a la tradición, son elementos que pueden volver a formarse en cualquier lugar, época e individuo.

Jung consideró una imagen como arquetípica cuando puede verificarse su existencia en idéntica forma y con idéntico significado en las diferentes etapas de la historia de la humanidad, distinguiendo dos constantes: primero que la imagen debe estar ligada a la tradición claramente, es decir, conscientemente y, segundo, el carácter autóctono de la imagen.

Con frecuencia se entiende erróneamente el término arquetipo dándole el significado de ciertas imágenes o motivos mitológicos definidos. Pero no son más que representaciones conscientes (...) el arquetipo es una tendencia a formar tales representaciones de un motivo, representaciones que pueden variar mucho en sus detalles sin perder su patrón fundamental. (Jung, 1964:67)

Así, las imágenes e ideas que suscita lo inconsciente, proporcionan las formas arquetípicas, que son en sí vacías e irrepresentables. No obstante, esta forma se completa desde la consciencia con material representativo afín o similar, volviéndose de ese modo perceptible. Las representaciones arquetípicas están siempre determinadas individualmente, por el lugar y por el tiempo. Jung, a través de los sueños, encontró arquetipos relacionados con la universalidad o con la individualidad, planteando que es a través de la fantasía que “se establece un enlace con los estratos más antiguos del espíritu humano, desde largo tiempo atrás sepultados por debajo del umbral de la consciencia” (Jung, 1921:88)

En el ámbito del Surrealismo, también se concedió a la imaginación y a la fantasía, el valor de conseguir que “la subjetividad artística se identifique con la verdadera objetividad” (Recogido en González, et al., 2009:455). El artista se rinde ante estas imágenes eternas que le atraen y fascinan, los arquetipos, ya que señalan por una parte el pasado (un originario orden primitivo de la sociedad humana) y por otra un orden interior del alma. Tal y como lo explica Jung:

Es por ello completamente lógico que el poeta recaiga otra vez sobre figuras mitológicas a fin de encontrar la expresión adecuada para su vivencia. Nada sería más errado que admitir que él, en tales casos, crea partiendo de un material que le sobreviene; más bien crea partiendo de la vivencia primordial, cuya oscura naturaleza precisa de las figuras mitológicas y, por lo tanto, atrae así ávidamente lo emparentado, a fin de expresarse en ello. La vivencia primordial carece de palabras e imágenes, pues es una visión en el espejo oscuro. Es meramente poderosísimo presentimiento, que quisiera llegar a la expresión es como un torbellino de viento que capta todo lo que le ofrece y arremolinándolo hacia arriba gana con ello figura visible. (Jung, 1930:18)

De igual forma en el texto retrospectivo *El surrealismo en sus obras vivas*, de 1953, Breton destaca la intuición poética como la única capaz de asimilar las formas conocidas y crear nuevas formas “por lo que se halla en situación de aprehender todas las estructuras de nuestro mundo, manifiestas o no” (1953:223). Para Jung, la intuición es una función irracional, una sospecha, producto de un acto involuntario que dependería de diversas circunstancias externas o internas y no de un acto de juicio, una función natural, que proporciona cierta luz sobre lo que está *más allá* de las cosas.



Ahora bien, “el valor de la imagen está en función de la belleza de la chispa que produce” (Breton, 1924:43) y es al artista a quien corresponde sacar esta chispa mediante el juego con la intuición y la imaginación. Roger Cardinal (1993) plantea que para los surrealistas es el *sujeto creador*, en su carácter individual, quien guía sus propios impulsos artísticos hacia esos estratos de la psique desplazados de la conciencia ordinaria, permitiendo a las imágenes interiores de los artistas formar una totalidad donde la conciencia y el inconsciente se complementan.

Esta conciencia ampliada no es ya ese ovillo sensible y egoísta de deseos, temores, esperanzas y ambiciones personales que debe ser compensado o de algún modo corregido por contra tendencias personales inconscientes, sino una función que se relaciona estrechamente con el objeto y pone al individuo en incondicional, obligatoria e indisoluble comunidad con el mundo. (Jung, 1912: 74)

Un trabajo colectivo que nos permite observar el uso, por parte de los surrealistas, de imágenes arquetípicas es, sin duda, el *Jeu de Marseille* (Juego de Marsella), un juego de cartas creado entre 1940 y 1941 (fig. 2-19). Cuando París fue ocupado muchos surrealistas se marcharon a Marsella, entre los que podemos contar a: Víctor Brauner, André Breton, Óscar Domínguez, Max Ernst, Wilfredo Lam, Jacqueline Lamba, André Masson, Benjamín Péret y Remedios Varo. Estableciéndose en la Villa Air-Bel (y en otros alojamientos) a la espera de recibir un visado que les permitiera exiliarse.

Fig. 2-19. Jeu de Marseille (Juego de Marsella). Varios autores, 1983, segunda impresión del original de 1940-1941, cartón impreso, 9x5.9 cm. Fuente: Grimaud Editores.



Con la idea de hacer menos dura la espera, y el gusto habitual para la investigación y la disposición de interpretar libremente el mundo, los surrealistas decidieron seguir con las actividades típicas del grupo: sesiones de café, juegos y pasatiempos, dándose tiempo de crear el *Juego de Marsella*.

Para el grupo de artistas, que ya había pasado una década el análisis y la deconstrucción de todos los medios artísticos disponibles, el ejercicio no pretendía simplemente re-decorar un paquete de cartas existentes, Breton buscó una reinención completa que fuera congruente con los principios surrealistas. El número de cartas se mantuvo, sin embargo su estructura se reconstituyó como una construcción simbólica. Así, los palos tradicionales (corazones, tréboles, espadas y diamantes) fueron convertidos en representaciones de los ideales surrealistas, en nuevos emblemas de significación: llamas para el amor y el deseo, estrella para los sueños, rueda para la revolución y cerradura para el conocimiento.

Para el grupo comprometido con la Revolución la jerarquía del Rey, la Reina y el plebeyo era totalmente inaceptable, por lo que éstos fueron desplazados el Genio, la Sirena y el Mago, imágenes que históricamente tienen un peso en el inconsciente colectivo y que pueden ser consideradas como arquetípicas si pensamos en la tradición literaria occidental.

Así, la imagen arquetípica del Mago se reconoce como un habitante

de los sueños y los signos¹², capaz de encontrar nuevos caminos de solución; produce –como alquimista- encuentros entre los elementos que generan poderes sobrenaturales. Los surrealistas convirtieron en magos a Freud, Novalis, Pancho Villa y Paracelso.

Las Sirenas son Alicia (del país de las maravillas), Lamiel, Hélène Smith y Mariana Alcofardo. La sirena es una representación arquetípica de la mujer, las sobrevivientes de las diosas antiguas, especialmente en lo que se refiere al vínculo entre la pasión y la destrucción. Mujeres-niñas que nunca envejecen, transparentes, mutables y a la vez frágiles ante el hombre al que hechizan. Breton se refiere a Melusina¹³, la sirena, en *Arcano 17* (1945):

Melusina, es ciertamente su cola maravillosa, dramática, perdiéndose entre los abetos (...) Sí, es siempre la mujer perdida, la que canta en la imaginación del hombre pero al cabo de qué pruebas para ellas, para él, debe ser también la mujer vuelta a encontrar. Y en primer lugar es preciso que la mujer vuelva a encontrarse a sí misma, que aprenda a reconocerse a través de esos infiernos a los que la condena sin su socorro más que problemático la visión que el hombre, en general, tiene de ella. (p.221)

El Genio o gran sabio es visto como un modelo de humanidad ideal que sustituye y adopta rasgos del caballero, el santo, el sabio y el héroe, articulándolos con valores modernos como la libertad, la originalidad y la autenticidad. El rechazo a las convenciones y a los modelos imitativos a favor de la originalidad y de la autenticidad constituye un valor moderno que el arquetipo del Genio ha congregado en permanente diálogo con estas figuras ejemplares. Los personajes Genio son Baudelaire, Hegel, Lautremont y el Marqués de Sade.

Es importante también destacar la asociación entre los diversos personajes y los palos, de común acuerdo entre los integrantes del grupo les fue asignada la posición más representativa de cada uno: en las llamas (amor) Baudelaire, Mariana Alcofardo y Novalis; en las estrellas (sueños) Lautréamont, Alicia y Freud; en las ruedas (revolución) Sade, Lamiel y Pancho Villa, y en las cerraduras (conocimiento) Hegel, Hélén Smith y Paracelso. Las cartas fueron diseñadas por ocho de los surrealistas: Víctor Brauner, André Breton, Oscar Domínguez, Max Ernst, Jacques Herold, Wilfredo Lam,

Jacqueline Lamba y André Masson. Eligieron como comodín el Ubu diseño de Alfred Jarry.

Ahora bien, si como hemos visto antes, el espíritu revive en los sueños las representaciones de la experiencia colectiva a través de arquetipos (que aparecen de forma continua a lo largo de la historia), es por medio del automatismo que se puede llegar a *lo natural, la verdad y la originalidad primitivas*, que nos muestran esas imágenes arquetípicas.

El primer texto producto del automatismo es *Los Campos Magnéticos*, firmado por Philippe Soupault y André Breton, y publicado durante 1919 en *Littérature*. Más tarde a finales de 1922, comenzó el Período de los sueños con la experimentación de diversos procedimientos: trance hipnótico, delirio psicótico, asociación libre, relato y transcripción de sueños, etc.

Luego, en el primer *Manifiesto del Surrealismo* de 1924 se describe el automatismo y en el mismo texto Breton hace referencia a la actividad de Robert Desnos¹⁴ uno de los más entusiastas participantes de las sesiones de trance y sueño hipnóticos. Estas sesiones donde Desnos “hablaba en surrealista” (Breton, 1924:37) arrojaron, además de discursos y textos, dibujos¹⁵.

Como hemos visto antes, la práctica del automatismo tiene referencia en el espiritismo. En el ensayo *Le message automatique* (1933) se describe como el médium actúa de la misma manera que un mediador, su mano obedece a una voluntad superior y ajena. Al texto lo acompañan varias ilustraciones en blanco y negro: un dibujo de León Petitjean y otros cuantos más, productos de sesiones espiritistas que incluyen dibujos y caligrafías de Hélène Smith, una médium muy admirada por Breton (fig. 2-20).

Nos referiremos a algunos ejemplos particularmente interesantes: un apunte esquizofrénico de Nadja, el dibujo de trance de Madame Fondrillon, el grabado de Victorien Sardou llamado *La Maison de Mozart dans Jupiter* (fig. 2-21) y una fotografía del *Palais idéal* de Ferdinand Cheval, que Breton visitó en 1931 (fig. 2-22) y en el que, que afirmaría más tarde, “podemos ver que la irracionalidad concreta ha intentado (...) en arquitectura, romper todos los moldes, y la severa reacción que en este dominio hemos padecido” (Breton, 1935:188), sobre esta última obra profundizaremos en el siguiente capítulo.



Fig. 2-20. Hélène Smith, *Paysage en marte*, 1933, en *Le message automatique* (Mensaje automático, Minotaure. Fuente: From India to the Planet Mars, Théodore Flournoy.



Las primeras ilustraciones de las que hablamos son ejercicios de caligrafía en donde proliferan los pequeños motivos que se repiten constantemente, en el caso de los siguientes dos ejemplos, podemos observar elementos figurativos de carácter onírico o fantástico. “El primero era el automatismo de la mano; el segundo, la alucinación que exterioriza las imágenes interiores” (Solana, 2002:11). Tanto el grabado de Victorien Sardou, como el edificio construido por Ferdinand Cheval nos remontan a esos arquetipos universales a los que nos hemos venido refiriendo, formas ligadas a la tradición que se nos presentan infinitamente en las diferentes etapas de la humanidad y que son el resultado de una imagen suscitada en lo inconsciente que se complementa en la consciencia. Tal y como Breton lo explica al definir sueños como los de Cheval:

Fig. 2-21. Victorien Sardou, *La maison de Mozart dans la Planète Jupiter* (La casa de Mozart en Júpiter), 1860, grabado, 39.2x46.3 cms. Fuente: André Breton Catalogue.



(...) son como una bomba en su tiempo, que se producen absolutamente más allá de la línea cultural asignable a una época, y también que rinden un tributo mucho más vasto que las otras a las aspiraciones y a los temores que forman el fondo común de la humanidad. (Breton, 1945:220)

En el ensayo *André Breton and the Automatic Message*, Roger Cardinal (2000) plantea que la introducción de Cheval, por parte de Breton, en el ámbito del surrealismo surge por la asociación formal que el poeta hacía entre el *Palais Idéal* y la arquitectura sagrada de algunas culturas primitivas, a pesar de la enorme distancia cultural entre ambas referencias. De igual manera Cardinal relaciona el *Palais Idéal* con los dibujos en trance de Hélène Smith, lo que soporta nuestro planteamiento en referencia a los arquetipos.

Fig. 2-22. Palais Idéal, 1931. De izquierda a derecha: mujer desconocida, Elisa y André Breton. Fuente: André Breton Catalogue.



Fig. 2-23. Giorgio de Chirico. *Mistero e melinconia di una strada* (Misterio y melancolía de una estrada, 1913, óleo sobre lienzo, 87x71.5 cms. Fuente: Museo Carlo Biotti)

Fig. 2-24. Salvador Dalí, *Ciudad paranoico-crítica, tarde en las afueras de la historia europea*, 1936, óleo sobre panel, 46x66 cms. Fuente: Fundación Gala-Salvador Dalí



Finalmente habrá que decir que con *Le message automatique* se respalda al automatismo como soporte de la pintura surrealista, pero también a otras disciplinas, como la Arquitectura.

Ahora bien, antes hemos visto que existen dos formas de manifestación del automatismo en la pintura surrealista: el primero como trazos expresivos, casi abstractos, que se relaciona directamente con el automatismo, y el segundo de un carácter onírico, a manera de *trompe l'oeil*, se puede entender como la representación de los sueños, alucinaciones o paranoias. Para Guillermo Solana (2002) la pintura metafísica, de Giorgio de Chirico, era el paradigma de lo onírico de los surrealistas. Los escenarios y paisajes metafísicos, donde el protagonista principal es el maniquí, se enmarcan en espacios conformados por edificios clásicos en los que se destacan columnas, arcadas, escalinatas, torres y plazas (fig. 2-23), todas formas arquetípicas, que se pueden entender como esa manifestación inmediata del espíritu tan perseguida por los surrealistas. Así mismo, en el libro *Dalí.Arquitectura* (1996), diferentes autores reconocen en la obra de Salvador Dalí elementos constantes de la arquitectura clásica: columnas, frontones, arcadas, cúpulas, torres, chimeneas, obeliscos, pedestales y basamentos (fig. 2-24).

También el maniquí surrealista era un arquetipo, relacionado con las muñecas, las mujeres-niñas, las musas (Bradley, 1999:48). El maniquí logra suplantar personalidades, alimentado de un modelo vivo conocido por su vida interior o su historia, deja atrás el aspecto del personaje para ser uno y todos al mismo tiempo. En 1938, en la *Exposition internationale du surréalisme* (Exposición internacional sobre surrealismo) en la Galerie des Beaux Arts en París, Duchamp escenificó una calle surrealista habitada por paseantes vestidas por Arp, Dalí (fig. 2-25), Ernst, Duchamp, Masson, Man Ray (fig. 2-26),



Miró (fig. 2-27), Tanguy (fig. 2-28), entre otros. Sin embargo, el uso del maniquí no era una novedad, ya que desde siempre ha existido en la historia del arte occidental una infinita cantidad de imágenes que identifican al cuerpo como objeto de contemplación, aunque los surrealistas llevaron el cuerpo (representado en esos maniqués) a otro nivel al separarlo de la conciencia.

Si para De Chirico “lo que constituye la lógica de nuestros actos normales y de nuestra vida normal es un continuo rosario de recuerdos de las relaciones entre las cosas y nosotros y viceversa” (1919:40), parece razonable que sus pinturas estén pobladas de personajes y edificios que de cierta forma acercan al espectador a un mundo conocido, pero que al mismo tiempo logran “desacreditar la realidad, o nuestro sentimiento de la realidad, en suprimir la seguridad, la certeza que tenemos de la realidad cotidiana”. (Solana, 2002:19)

Hasta ahora hemos visto que el arquetipo surge de manera espontánea, manifestándose como una mezcla indescifrable de circunstancias conscientes e inconscientes. Pero el inconsciente no es solamente un mero depositario de formas del pasado, sino que está lleno de imágenes que tienen que ver con la experiencia y vivencia cotidianas, por lo que los surrealistas, a través de Salvador Dalí, se propusieron “hacer valer objetivamente y en el plano de lo real el mundo delirante y desconocido de nuestras experiencias racionales”. (Recogido en González García et al., 2009:480)

...

Fig. 2-25. Maniquí de Salvador Dalí. Exposición internacional sobre surrealismo. Galería des Beaux Arts, París, 1938. Fuente: André Breton Catalogue.

Fig. 2-26. Maniquí de Man Ray. Exposición internacional sobre surrealismo. Galería des Beaux Arts, París, 1938. Fuente: André Breton Catalogue.

Fig. 2-27. Maniquí de Yves Tanguy. Exposición internacional sobre surrealismo. Galería des Beaux Arts, París, 1938. Fuente: André Breton Catalogue.

Fig. 2-28. Maniquí de Joan Miró. Exposición internacional sobre surrealismo. Galería des Beaux Arts, París, 1938. Fuente: André Breton Catalogue.

Las Pozas, Xilitla, S.L.P. México



Xilitla se localiza en la Huasteca Potosina (México), zona marcada por los modos de vida y tradición indígena, náhuatl y tének, ahí Edward James (1907-1984) construyó 36 estructuras de concreto pintadas de colores brillantes, entre 1962 y 1970, en un terreno de 40 hectáreas llamado Las Pozas (fig. 2-29). Estas estructuras, que fueron el sustento económico de algunas decenas de familias de la zona, fueron concebidas en un ámbito que extralimita lo puramente arquitectónico y se sitúa en un lugar cuyas claves van más allá de las propias leyes técnicas o de composición.

La concepción de Las Pozas, parte del terreno de los sueños. Todo en esta obra se inscribe en el mundo de la fantasía. Desde las estructuras inacabadas, más cerca de lo ornamental que de lo útil, hasta los espacios (con una función asignada) fundidos en la vegetación y empeñados en no hacerse notar, están sumidos en un juego que manipula al tiempo y no hacen, sino evidenciar, la voluntad de James de explorar esa inmensa reserva de la que surgen los símbolos, parcela de la que los surrealistas echaron mano para alcanzar las raíces de tiempos remotos.

Lourdes Andrade (1987) reconoce las siguientes referencias en Xilitla: “muchas veces medievales, también se remiten al Medio Oriente: a Egipto, a Mesopotamia. Curiosamente, la laberíntica estructura de Edward James, no sólo evoca ruinas, está llena de detalles significativos: arcos ojivales, remates egipcios, símbolos herméticos que evocan las antiguas religiones” (p. 102). Lo que deja ver la voluntad de James de entrar en la parcela del inconsciente y jugar con imágenes, nuevas y pretéritas, que por alguna razón, o por provocación, se combinaron de tal manera que el resultado invade el mundo de lo fantástico, de lo onírico, situándose entre lo sórdido y lo divertido, entre lo mágico y el juego, siguiendo las pautas por donde se había desarrollado el ámbito de lo surreal.

Así, en Las Pozas, los elementos no arquitectónicos: vegetación, cascadas, riachuelos...no hacen sino subrayar la monumentalidad del conjunto (fig. 2-30), mientras que los objetos arquitectónicos, como objetos desplazados, se limitan a estar, configurando el espacio a la manera de De Chirico. Magritte se



Fig. 2-30. Detalle Las Pozas, Xilitla, S.L.P. Fuente: fotografía del autor.

Fig. 2-31. Michael Fishlock, Plano de Emplazamiento Las Pozas, Xilitla, S.L.P., 1990. Fuente: Fondo Xilitla.



refería a éste, en 1947, de la siguiente forma: “Creo que las imágenes vuelven a poner en tela de juicio, con más o menos fuerza, la idea del espacio. Chirico no ha hecho otra cosa (ha hecho vivir el espacio poblándolo de objetos extraordinarios que daban a la perspectiva un nuevo rostro)”. (Recogido en Breton & Eluard, 1938)

Esos objetos e imágenes a las que se refiere Magritte las podemos reconocer, en Las Pozas, como arquetípicas y es a través de éstas como James, en una especie de intento de ahondar en la conciencia colectiva, pretende congelar el tiempo. No bajo la idea de anclarse en un espacio temporal de la historia, si fuera así se manifestaría una voluntad clara de fijar el tiempo a través de cualquier referencia estilística, o incluso funcional, sin embargo, su apuesta es más bien hacia la atemporalidad de lo mítico. Veíamos antes que esa idea, tan surrealista, de encontrar y desplazar objetos daba oportunidad de interrumpir el flujo histórico dotando a los objetos de propiedades mágicas.

Ahora bien, el hecho de que las estructuras de Las Pozas respondan a formas arquetípicas o que, el ejercicio de descontextualización, con el que experimenta James, las re-categorice como objetos lejanos de toda función y significado convencional, no es lo que acerca esta obra a la surrealidad. En realidad es la metodología, precisa y paradójicamente racional, que se emplea para generar ciertas reglas de juego las que nos remiten al Surrealismo. El automatismo con el cual se experimenta, permite que todos los elementos adquieran una nueva significación y el resultado, entre imprevisible y desconcertante, tiene una actitud más profunda, más vital, inmediata, que sitúa a los objetos ahí desplazados entre el realismo más certero y la presencia evidente de lo onírico. El automatismo conduce a lo natural, a lo verdadero, a la originalidad primitiva, así como a una realidad objetiva, que cualquiera reconoce porque es parte de nuestra memoria colectiva. Así, los objetos colocados por James en esta inmensa extensión de selva (fig. 2-31), nos resultan familiares, cercanos, están en nuestras fantasías y sueños.

Ciertamente no tenemos certeza absoluta del proceso creativo de James porque éste no fue documentado. Sin embargo, podemos intuir su forma de hacer, gracias a la relación que él sostuvo con el movimiento surrealista: mecenas de Dalí, dueño de una amplia colección de obras de éste, de Max Ernst y de Magritte

Fig. 2-32. Detalle Las Pozas, Xilitla, S.L.P. Fuente: fotografía del autor.

Fig. 2-33. Palacio de Bambú, Las Pozas, Xilitla, S.L.P. Fuente: fotografía del autor.



(adquiridas en la década de los veinte); patrocinador de la revista *Minotaure*; colaborador de Dalí en el diseño, bajo la consigna de ver al mismo “como un nuevo medio creativo de surrealizar la vida cotidiana” (Aguer & Fáles, 1998:49) de algunos objetos surrealistas, como el teléfono langosta (fig. 2-6) y el pabellón El somni de Venus (que revisaremos a detalle en el siguiente capítulo) para la feria mundial de Nueva York, en 1939.

Sin embargo, más allá de cualquier dato biográfico que apunte a la relación de James con el surrealismo, lo más trascendente para nosotros es reconocer en Las Pozas uno de los aspectos más significativos del dadaísmo primero y del surrealismo después, y que tiene que ver con la manera de hacer ver la realidad (fig. 2-32). Entendiendo que cualquier realidad se compone de estructuras y objetos, y estos últimos son lo mismo en lo conocido y en el inconsciente, en tanto que las estructuras son diferentes. Y asumiendo que el inconsciente organiza los objetos de modo distinto a como lo hace el conocimiento racional, lo eminente no será la colocación de objetos usuales de una manera inusual, sino lo inesperado de la nueva estructura bajo lo cual se relacionan éstos elementos. (fig. 2-33)





Notas Capítulo 2

1. El azar objetivo es la coincidencia manipulada por la mente consciente.
2. Habrá que entender que para los surrealistas un fetiche era todo objeto que se convirtiera en objeto de su deseo y que, para que un objeto tome la condición de fetiche, deberá posarse en él una mirada obsesiva, una fijación, que aisle al objeto de su contexto natural. Este desplazamiento al que nos hemos referido antes será quien finalmente provea al objeto de otros significados.
3. Los paréntesis están en la cita original.
4. Refiriéndose especialmente a los textos *Architektur* (Arquitectura) de 1910 y *Heimatkunst* (Arte Vernáculo) de 1912.
5. Título del ensayo publicado en 1935 donde Dalí presenta de forma completa su método.
6. Con frecuencia los surrealistas citaron a Lautréamont "tan hermoso como el encuentro casual de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de quirófano".
7. citando a Pierre Reverdi.
8. El juego toma este nombre de la primera frase creada de esta manera *le-cadavre-éxquis-boira-le bien-nouveau*.
9. Unión de la irracionalidad que se desprende de los sueños con la actividad crítica o racional.
10. Siendo el arte un canalizador de éstos, ya que además de las formas que percibimos transmiten mensajes que influyen en nuestra consciencia.
11. El símbolo procedería por lo tanto no solo de lo consciente sino también de lo inconsciente, estando en condiciones de unificar ambas partes. Así por ejemplo, el cuento tradicional y el mito expresan procesos inconscientes, la práctica de narrarlos opera la rememoración y la revivificación de los mismos, reactivando así el vínculo entre consciencia e inconsciente.
12. En la mitología griega el arquetipo del Mago es representado por Hermes, hijo de Zeus.
13. Representante de la mujer encontrada de las novelas surrealistas.
14. Quien, inducido por René Crevel, era uno de los surrealistas con mayor facilidad para entrar en un trance hipnótico.
15. Que animaron a Breton a considerar posibles asociaciones de los medios surrealistas con los collages.

Bibliografía Capítulo 2

Aguer, M., & Fánes, F. (1998). *Salvador Dalí. Albúm de familia*. Barcelona: La Caixa.

Andrade, L. (1987). *Para la desorientaciín general: Trece ensayos sobre México y el Surrealismo*. México: CENIDIAP.

Bonnet, M. (2008). Introducción a la lectura de André Breton. En A. Breton, *Antología (1913-1966)* (págs. XIII-XXXI). México: Siglo XXI.

Bradley, F. (1999). *Surrealismo*. Hong Kong: Ediciones Encuentro.

Breton, A. (1945). Arcano 17. En *Anotología (1913-1966)* (Decimocuarta ed., págs. 212-246). México: Siglo XXI.

Breton, A. (1936). Crisis del objeto. En *Antología (1913-1966)* (Decimocuarta ed., págs. 114-119). México: Siglo XXI.

Breton, A. (1953). El surrealismo en sus obras vivas. En *Manifiestos del Surrealismo* (A. Bosch, Trad., págs. 217-223). Madrid: Visor Libros.

Breton, A. (1950). El uno en el otro. En *Anotología (1913-1966)* (Decimocuarta ed., págs. 306-316). México: Siglo XXI.

Breton, A. (1924). Manifiesto del Surrealismo. En *Manifiestos del Surrealismo* (A. Bosch, Trad.). Madrid: Visor Libros.

Breton, A. (1935). Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista. En *Manifiestos del Surrealismo* (A. Bosch, Trad., págs. 181-205). Madrid: Visor Libros.

Breton, A., & Eluard, P. (1938). *Diccionario abreviado del surrealismo* (2003 ed.). (R. Jackson, Trad.) Madrid: Siruela.

Cardinal, R. (2000). André Breton and the automatic message. En R. Fotiade, *André Breton: the power of language* (págs. 23-36). Wiltshire: Cromwell Press.

Cardinal, R. (1993). El surrealismo y el paradigma del sujeto creador. En *Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal* (págs. 94-119). Madrid: Museo Reina Sofía.

Cirlot, J. E. (1990). *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona: Anthropos.

Colquhoun, A. (1978). *Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos 1962-1976*. Barcelona: GG.

De Chirico, G. (1919). *Sobre el arte metafísico y otros escritos* (1990 ed.). (J. J. Lahuerta, Trad.) Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos.

Elger, D. (2009). *Dadaísmo*. Köln: TASCHEN.

Epps, B. (1995). Figuración, narración, liberación: el método paranoico crítico de Salvador Dalí. *Revista de la lengua y literatura Catalana, Gallega y Vasca* (4), 309-320.

Fanés, F. (2002). Salvador Dalí. El objeto y la crisis del objeto. En *El Surrealismo y sus imágenes* (págs. 187-210). Madrid: Fundación Cultural MAPFRE VIDA.

Fer, B., Batchelor, D., & Wood, P. (1999). *Realismo, racionalismo, surrealismo : el arte de entreguerras*. Madrid: Akal Ediciones.

Foster, H., Krauss, R., & Bois, Y. A. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, Antemodernidad y Posmodernidad*. Madrid: Akal.

- González García, Á. (2007). (e)videntemente. En *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos de arte* (págs. 215-254). Lampreave y Millán.
- González García, Á., Calvo Serraller, F., & Fiz Marchán, S. (2009). *Escritos de Arte de Vanguardia 1900/1945*. Madrid: istmo.
- Jung, C. G. (1964). *El hombre y sus símbolos* (1997 ed.). Barcelona: Paidós.
- Jung, C. G. (1930). *Formaciones de lo inconsciente* (1990 ed.). Barcelona: Paidós.
- Jung, C. G. (1912). *Símbolos de transformación* (1993 ed.). Barcelona: Paidós.
- Jung, C. G. (1921). *Tipos Psicológicos* (1994 ed.). Barcelona: Edhasa.
- Klingsöhr-Leroy, C. (2006). *Surrealismo*. Köln: TASCHEN.
- Laplanche, J., & Pontalis, J. (1996). *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.
- Lehmann, U. (2007). The Uncommon Object: Surrealist concepts and categories for the material world. En G. Wood (Ed.), *Surreal things* (págs. 19-38). Londres: V&A.
- Marcadé, B. (2008). *Marcel Duchamp*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Pariente, Á. (1996). *Diccionario temático del surrealismo*. Madrid: Alianza.
- Paz, O. (1992). André Breton y el Surrealismo. En O. Paz, *Obras Completas II. Excursiones/Incursiones (Dominio extranjero)* (págs. 171-174). México: FCE.
- Ramírez, J. A. (1996). Classicismes.Lliscaments, ecos, superposicions. En *Dalí. Arquitectura* (págs. 128-139). Barcelona: Fundación La Caixa, Fundación Gala-Salvador Dalí.
- Ramírez, J. A. (2009). *El objeto y el aura*. (Des)orden visual del arte moderno. AKAL.
- Solana, G. (2002). El surrealismo y sus imágenes. En *El surrealismo y sus imágenes* (págs. 9-27). Madrid: Fundación cultural MAPFRE VIDA.

